


HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

Thomas Mann

Gesammelte Werke



1922

S. Fischer / Verlag / Berlin

Thomas Mann

Rede und Antwort

Gesammelte Abhandlungen und kleine Aufsätze



1922

S. Fischer / Verlag / Berlin

Elfte bis sechzehnte Auflage

Der philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn gewidmet

„Wir haben das unabweichliche, täglich zu erneuernde, grunderntsliche Bestreben, das Wort mit dem Empfundenen, Geschauten, Gedachten, Erfahrenen, Imaginierten, Vernünftigen möglichst unmittelbar zusammentreffend zu erfassen.“ (Goethe)

Vorwort

Das vorliegende Buch umfaßt Zufallserzeugnisse, Veröffentlichungen, die irgendeinem äußeren Anlaß und Anstoß ihr Dasein verdanken. Die jeweilige Hauptaufgabe wurde um ihretwillen auf einen Tag oder selbst auf Wochen beiseite geschoben, — wenn es sich nicht gar so verhielt, daß man dergleichen schrieb, um sich in dem laufenden Hauptgeschäft, dessen man müde war, zu unterbrechen. An Gelegenheit, an Versuchung dazu fehlt es niemals. Da wird eine Einleitung gewünscht, eines Toten gilt es zu gedenken, einen Lebenden zu feiern; ein Buch will journalistisch angezeigt, eine Rundfrage beantwortet, ein Aufruf formuliert, ein öffentlicher Glückwunsch abgefaßt sein. Auch über das eigene Leben und Werk soll etwas Bekennendes oder Erläuterndes beigebracht werden, und was der Zu- und Zwischenfälle ferner noch sein mögen. Selbst der Friedrich-Essay, der, unter Auflassung seiner Einzelausgabe, diesem Buche einverleibt wurde und seinen massivsten Bestandteil bilden mag, ist Stegreifwerk, wenn auch in diesem Falle die Zeit selbst den großen Dränger und Interpellanten machte: „Dem Tag und der Stunde" wurde der „Abriß" — und mit ihm ein lange Gehegtes, größtes Geträumtes

— unwirtschaftlich hingegeben, eine Improvisation der Leidenschaft, dabei eine wohl fundierte Improvisation, aber eine Improvisation eben doch, wie all diese anderen Dinge auch.

Es steht mit dem ganzen Bande nicht anders als mit seinen Teilen. Ihn herzustellen, hätte ich mich selbst kaum jemals ermutigt; es bedurfte dazu der Forderung, des freundlich dringlichen Anratens von außen. Oft und namentlich auf Reisen war mir der Wunsch ausgedrückt worden, das Gelegentliche, in Büchern, Zeitungen, Zeitschriften weithin Zerstreute, unter einem Umschlage übersichtlich versammelt zu besitzen. So ordnete ich denn diese Reise an, — wobei aber nicht die Meinung war, daß einer weiten Leserwelt damit gedient sein könne und werde. Es handelt sich um eine sozusagen interne Veranstaltung, um ein Buch für Freunde meines Lebens, welche sonst schon vertraut mit ferner Ökonomie und Kultur bereit sein mögen, auch in dem Bei- und Außenwerk mit einer gewissen Genugtuung die Beziehung zum Ganzen zu entdecken.

Wie aber der Band nun vorliegt, ist er bestimmt, ein Glied der für einen nicht fernen Zeitpunkt geplanten Gesamtausgabe meiner Erzählungen und Schriften zu bilden. Dies ist der Grund, weshalb Versuche wie die über Pfitzners „Palestrina" und Eichendorffs „Taugenichts", die ihm wohl zustatten gekommen wären, aber schon in den „Betrachtungen eines Unpolitischen" an ihrem Platze stehen, nicht darin aufgenommen werden konnten.

München, April 1921

Thomas Mann

Brief an den Dekan der philosophischen Fakultät zu Bonn

Mit meinem tiefempfundenen Dank für die mir anläßlich der Jahrhundertfeier der Universität Bonn verliehene akademische Auszeichnung darf ich mich an Sie wenden als den Dekan der Fakultät, deren Doktor ich mich nun nenne, und als den Unterzeichner der schönen Urkunde, die mir meine Würde bestätigt. Diese Auszeichnung ist mir wert, und mit freudigem Stolz empfinde ich es, daß gerade durch die Universität Bonn, die rheinische, die seit dem Tage ihrer Gründung im Leben der Nation eine so bedeutende Rolle gespielt hat, meiner freien Arbeit die akademische Weihe zuteil wird.

Die Tatsache, daß sich unter den so festlicherweise ernannten Ehrendoktoren der Bonner philosophischen Fakultät auch ein deutscher Schriftsteller befindet, ist zu erfreulich und dankenswert, als daß ich mich lange fragen möchte, ob man recht wählte, indem man mich wählte, — eine Frage und Sorge, zu der allenfalls Anlaß vorhanden wäre. Denn ich bin weder gelehrt noch ein „Lehrer", vielmehr ein Träumer und Zweifler, der, auf die Rettung und Rechtfertigung des eigenen Lebens notgedrungen bedacht, sich

nicht einbildet, er „könnte was lehren, die Menschen zu bessern und zu bekehren". Wenn trotzdem mein Treiben und Schreiben in der äußeren Menschenwelt bildende, führende, helfende Wirkungen gezeitigt hat, so ist das ein Akzidens, das mich in demselben Grade überrascht, wie es mich beglückt. Und so sei es denn auch mit dem Doktorhut, den ich nicht rite erwarb, sondern der als ein unverhofft Hinzukommendes mein Streben lohnt.

Ich werde, Herr Dekan, den mir verliehenen Titel mit Stolz und dem Bemühen führen, der Fakultät, der ich nun verbunden bin, durch das Tagewerk meiner Hände Ehre zu machen.

Bilse und ich

Bilse, man erinnert sich, ist der glänzende Militär, der uns das Epos von der „Kleinen Garnison“ bescherte. Zu Lübeck nun, meiner Vaterstadt, ist neulich beim Austrag eines Preßprozesses, eines geräuschvollen, für uns aber unbeträchtlichen Handels, viel und heftig von uns beiden die Rede gewesen: von Bilse und mir, oder eigentlich von meinem Roman „Buddenbrooks“, einem Buche, das in jedem Skandalprozeß unbedingt zur Sache gehört, und zwar darum, weil seine Figuren zum Teil nach lebenden Personen gebildet sind, weil ich Heimatserinnerungen verschiedener Art, ehrwürdige und skurrile, an Menschen und Verhältnisse, die auf meine empfängliche Jugend Eindruck gemacht, darin zu einigem Leben erweckt habe. Der Vertreter der Klage zumal hat meinen Namen und den meiner Erzählung beständig mit großer Strenge im Munde geführt; und in seinem Plädoyer hat er schließlich, indem er von „Bilse-Romanen“ sprach, als Beispiel für diese neue und skandalöse literarische Gattung den Roman „Buddenbrooks“ nachdrücklich namhaft gemacht. „Ich stehe nicht an,“ sagte er, „laut und offen zu behaupten, daß auch Thomas

Mann sein Buch a la Bilse geschrieben hat, daß auch „Buddenbrooks“ ein Bilse-Roman ist, und ich werde diese Behauptung vertreten!“ Hoch aufgerichtet stand er da.

Unzweifelhaft glaubte er, was er sagte. Er glaubt vor allem, daß die literarische Gattung, die er „Bilse-Romane“ nennt, in unseren schlimmen Tagen entstanden, von ihm entdeckt und benannt worden sei. Der Bildungsgrad, den zu erwerben er Gelegenheit genommen hat, gestattet ihm nicht, zu wissen, daß stets neben der eigentlichen Literatur eine andere, bedenkliche, eine Bilse-Literatur, wenn man will, bestanden hat, und zu gewissen Zeiten zu besonderem Flor gelangt ist, deren Erzeugnisse, künstlerisch wertlos, doch nicht ohne kulturgeschichtliches Interesse, sich den Nimbus des Skandalösen oft noch bewahren, wenn alles Persönlich-Kompromittierende längst daran abgewelkt ist. Er weiß nicht, daß neben den Giftblüten, welche die Klatsch- und Memoirenliteratur im 18. Jahrhundert trieb, das Bilsenkraut als ein recht frommes Gewächslein wirkt. Er hält Herrn Bilse für den Vater alles Skandals und mich für seinen Bruder im Geist. So sieht er mich, Gott steh' ihm bei! Er zweifelt nicht, daß meine literarischen Bemühungeu nur darum einige Teilnahme gefunden haben, weil ich in „Buddenbrooks“ ein paar Lübecker Bürgertypen behaglich abkonterfeit habe, eine Tatsache, die seiner Anschauung nach das deutsche Publikum von der Maas bis an die Memel mit lüsterner Schadenfreude erfüllt hat. Er findet keinen Unterschied zwischen mir und dem Mann der „Kleinen Garnison“, fände keinen, auch wenn er wollte. „Ich will's vertreten!“ sagt er. Hoch aufgerichtet, in streitbarer Einfalt, steht er da. — Und so wollen wir ihn stehen lassen.

Freilich, man geht zur Tagesordnung über. Man hängt seinen Aufgaben nach, träumt seine Träume, schreibt seine Briefe, liest was Rechtes und denkt nicht mehr an Skandalprozesse. Und dennoch . . . „Bilse und ich“: dies süße Wörtlein „Und“, mit Tristan zu reden, es will mir nicht aus dem Sinn. Es macht mir Gedanken, es verallgemeinert sich, es wird zum Problem . . . Wie konnte es geknüpft werden, dieses Und? Wie kann es geschehen, daß ein Künstlertum von einiger Strenge und Leidenschaft ohne Zaudern verwechselt wird mit dem Wesen und Wirken eines Winkel-Pasquillanten, der sein bißchen subalterne Gehässigkeit in falsches Deutsch brachte? Denkt nicht, daß es müßig ist, so zu fragen, daß die Frage euch und mich nichts angeht! Ich kenne solche, die heute jenen Ankläger einen Tropf heißen und nächstens vielleicht selber mir zurufen: „Bilse! Schmähschreiber! Höchst anstößiger Gesell!“ Dann nämlich, wenn ich bei der künstlerischen Erledigung irgendeines Erlebnisses ein wenig rücksichtslos gegen *sie* gewesen sein werde . . .

Was ich über diese Dinge zu sagen habe, liegt mir am Herzen für jetzt und künftighin, und auf einem Abendspaziergange habe ich beschlossen, einen Artikel daraus zu machen, damit recht viel Leute es lesen. Denn wenn recht viele Leute es lesen, so hat es gute Chancen, auch von denen gelesen zu werden, die es angeht. Es kann allgemein nützlich wirken, kann aufklären, im voraus begütigen und versöhnen, Mißverständnissen vorbeugen . . . Will man mir noch ein Weilchen zuhören? Noch zehn Minuten?

Eines steht fest: Wenn man alle Bücher, in denen ein Dichter, ohne von anderen als künstlerischen Rücksichten geleitet worden zu sein, lebende Personen seiner Bekanntschaft

porträtiert hat, auf den Namen Leutnant Bilses taufen wollte, so müßte man ganze Bibliotheken von Werken der Weltliteratur unter diesem Namen versammeln, darunter die allerunsterblichsten. Ich habe nicht Raum für die Beispiele, die ich herbeischleppen könnte; ich müßte die Literaturgeschichte durchzitieren. Nehmt meinetwegen Iwan Turgenjew, nehmt sogar Goethe — auch sie haben Ärgernis gegeben. Goethe hatte Mühe, nach dem „Werther" die kompromittierten Urbilder der Lotte und ihres Ehemanns zu besänftigen. Turgenjew erregte Empörung, als er die russischen Gutsbesitzer, deren Gastfreundschaft er genossen hatte, in seinen Jägermemoiren mit unbedenklicher Meisterhand abkonterfeite. Und es ist schlechterdings kein Zufall, daß einem, der in der Vergangenheit nach starken und zweifellos echten Dichtern sucht, welche, statt frei zu „erfinden", sich lieber auf irgend etwas Gegebenes, am liebsten auf die Wirklichkeit stützten, gerade die großen und größten Namen sich darbieten; daß es dagegen die teuersten Namen nicht sind, die sich melden, wenn man in der Geschichte der Dichtung nach großen „Erfindern" forscht.

Es scheint gewiß, daß die Gabe der Erfindung, mag sie dichterisch sein, doch bei weitem nicht als Kriterium für den Beruf zum Dichter gelten kann. Mehr noch, es scheint, daß sie eine schlechthin untergeordnete Gabe ist, die von den Guten und Besten oft als fast schon verächtlich empfunden und jedenfalls ohne Kummer entbehrt wurde. Turgenjew, in seinem Nachwort zu „Väter und Söhne", erklärt gelassen: „Da mir eine bedeutende Erfindungsgabe nicht zuteil geworden, bedurfte ich stets eines bestimmten Bodens, auf dem ich mich frei und sicher bewegen konnte... Was den Basaroff anlangt, so lieferte mir die Grundzüge

ein junger, in der Provinz lebender Arzt . . ." Ich höre nicht viel Bedauern, im Gegenteil: eine Art von Stolz aus diesen Worten heraus, und mir fällt dabei ein Gespräch über Büchertitel ein, das ich eines Tages mit einem jungen deutschen Schriftsteller führte, und das dieser Schriftsteller mit der Bemerkung schloß: „Wissen Sie — eigentlich sind doch alle Titel, außer den Eigennamen, kolportagehaft." Sehr gut. Und es ist diese Geschmacksrichtung, die „eigentlich" und am liebsten auch alle „Erfindung" für kolportagehaft erklären möchte.

Schließlich, ob nun die Geschichte, die Sage, die alte Novellistik, ob die lebendige Wirklichkeit selbst das „Gegebene" ist, worauf ein Dichter sich stützt, — gilt das nicht, im Wesen, gleichviel? Was hat also Schiller, was Wagner in diesem Sinne erfunden? Kaum eine Gestalt, kaum einen Vorgang. Und um den ungeheuersten Fall von Dichtertum zu nennen, den die Erde sah: Shakespeare . . . so besaß er ohne Zweifel, wie er alles besaß, auch Erfindung; aber noch sicherer ist, daß er nicht viel Gewicht darau, legte und nicht viel Gebrauch davon machte. Hat er je eine Fabel erfunden? Auch die krausen Intrigen seiner Lustspiele sind nicht von ihm erdacht. Er arbeitete nach alten Theaterstücken, nach italienischen Novellen — und übrigens, erzürnter Leser, porträtierte er Zeitgenossen, wenn auch auf leidlich andere Art als der Kollege von Forbach. Er porträtierte zum Beispiel einen dicken Mann seiner Bekanntschaft, der, wie ich höre, Herr Chettle hieß, und es wurde John Falstaff daraus. Er fand viel lieber, als daß er erfand. Er trieb irgendeine naive Geschichte auf, die tauglich schien, ihm als Gleichnis und buntes Kleid, als sinnliches Mittel zur Darstellung eines Erlebnisses, einer

Idee zu dienen. Seine Folgsamkeit der vorgefundenen Fabel, seine Demut der gegebenen Äußerlichkeit gegenüber ist erstaunlich, ist rührend, ja sie müßte unfrei und kindlich wirken, wenn sie sich nicht als eine vollkommene Verachtung des Gegenständlichen erklärte, als die Verachtung eines Dichters, dem das Stoffliche, der Mummenschanz der Fabel gar nichts, die Seele, die Beseelung alles bedeutet.

Die Beseelung . . . da ist es, das schöne Wort. Es ist nicht die Gabe der Erfindung, — die der Beseelung ist es, welche den Dichter macht. Und ob er nun eine überkommene Mär oder ein Stück lebendiger Wirklichkeit mit seinem Odem und Wesen erfüllt, die Beseelung, die Durchdringung und Erfüllung des Stoffes mit dem, was des Dichters ist, macht den Stoff zu seinem Eigentum, auf das, seiner innersten Meinung nach, niemand die Hand legen darf. Daß dies zu Konflikten mit der achtbaren Wirklichkeit führen kann und muß, welche sehr auf sich hält und sich keineswegs durch Beseelung kompromittieren zu lassen wünscht, — das liegt auf der Hand. Aber die Wirklichkeit überschätzt dabei den Grad, in welchem sie für den Dichter, der sie sich aneignet, überhaupt noch Wirklichkeit bleibt — besonders in dem Falle, daß Zeit und Raum ihn von ihr trennen. Ich rede von mir . . . Als ich „Buddenbrooks" zu schreiben begann, saß ich in Rom, Via Torre Argentina trenta quattro, drei Stiegen hoch. Meine Vaterstadt hatte nicht viel Realität für mich, man kann es mir glauben, ich war von ihrer Existenz nicht sehr überzeugt. Sie war mir, mit ihren Insassen, nicht wesentlich mehr als ein Traum, skurril und ehrwürdig, geträumt vor Zeiten, geträumt von mir und in der eigentümlichsten Weise mein eigen. Drei Jahre schrieb ich an dem Buche, mit Müh' und Treue.

Und war dann tief erstaunt, als ich vernahm, daß es in Lübeck Aufsehen und böses Blut mache. Was hatte das wirkliche Lübeck von heute mit meinem in dreijähriger Arbeit erbauten Werk zu tun? Dummheit . . . Wenn ich aus einer Sache einen Satz gemacht habe — was hat die Sache noch mit dem Satz zu tun? Philisterei . . . So aber ist es auf jeden Fall, und nicht nur, wenn Jahre und Breitengrade das Urbild vom Werke trennen. Die Wirklichkeit, die ein Dichter seinen Zwecken dienstbar macht, mag seine tägliche Welt, mag als Person sein Nächstes und Liebstes sein; er mag dem durch die Wirklichkeit gegebenen Detail noch so untertan sich zeigen, mag ihr letztes Merkmal begierig und folgsam für sein Werk verwenden: dennoch wird für ihn — und sollte für alle Welt! — ein abgründiger Unterschied zwischen der Wirklichkeit und seinem Gebilde bestehen bleiben: der Wesensunterschied nämlich, welcher die Welt der Realität von derjenigen der Kunst auf immer scheidet.

Um aber auf die „Beseelung" zurückzukommen, so ist sie zuletzt nichts anderes, als jener dichterische Vorgang, den man die subjektive Vertiefung des Abbildes einer Wirklichkeit nennen kann. Es ist bekannt, daß jeder echte Dichter sich bis zu einem gewissen Grade mit seinen Geschöpfen identifiziert. Alle Gestalten einer Dichtung, mögen sie noch so feindlich gegeneinander gestellt sein, sind Emanationen des dichtenden Ich, und Goethe ist zugleich in Antonio und Tasso lebendig wie Turgenjew zugleich im Basaroff und Paul Petrowitsch. Eine solche Identität aber ist, wenigstens momentweise, auch da vorhanden, wo der Leser sie gar nicht spürt, wo er darauf schwören möchte, daß nichts als Hohn und Abscheu den Dichter bei der Gestaltung

eines Geschöpfes erfüllt hat. Ist nicht Shylock, der Jude, ein widriges und entsetzliches Wesen, das Shakespeare zu allgemeinem Jubel elend geprellt und zertreten werden läßt? Und doch kommt mehr als ein Augenblick, wo die Ahnung einer tiefen und furchtbaren Solidarität Shakespeares mit Shylock sich auftut . . . Man muß an dieser Stelle begreifen, daß es eine objektive Erkenntnis im Reiche der Kunst überhaupt nicht gibt, sondern nur eine intuitive. Alle Objektivität, alle Aneignung und Kolportage bezieht sich allein auf das Pittoreske, die Maske, die Geste, die Äußerlichkeit, die sich als Charakteristikum, als sinnliches Symbol darbietet, wie Shylocks Judentum, Othellos Schwärze und Falstaffs Fett. Alles Weitere — und das Weitere ist beinahe alles — ist subjektiv, ist Intuition und Lyrik, gehört der wissenden und umfassenden Seele des Künstlers. Und wenn es sich nun um ein Porträt, ein Abbild handelt, — wie? sollte nicht das, was ich die subjektive Vertiefung einer Wirklichkeit nenne, dem Vorgang alles Willkürliche und Usurpatorische nehmen? Sollte nicht das innere Einswerden des Dichters mit seinem Modell aller Kränkung die Spitze abbrechen?

Im Gegenteil. So erstaunlich es klingen mag: Im scheinbar Versöhnlichen gerade, dem eigentlich Dichterischen, der subjektiven Vertiefung, der Benutzung eines Porträts zu höheren Zwecken, liegt die menschliche Gefahr beschlossen, und ich stelle dies fest, weil ich von dem Glauben nicht lassen mag, daß böse und stumme Dinge erlöst und gut gemacht werden, indem man sie ausspricht. Die Identifikation ist es eben, welche die Leute skandalisiert. Mit jener erwähnten Folgsamkeit dem gegebenen Detail gegenüber eignet ein Dichter sich Äußerlichkeiten an, welche der

Welt ein Recht geben, zu sagen: Das ist Der, ist Die. Hierauf beseelt und vertieft er die Maske mit anderem, Eigenem, benutzt sie zur Darstellung eines Problems, das ihr vielleicht ganz fremd ist, und Situationen, Handlungen ergeben sich, die dem Urbild wahrscheinlich völlig fernliegen. Dann aber halten die Leute sich für berechtigt, auf Grund der Äußerlichkeiten auch alles übrige für „wahr", anekdotisch, kolportiert, für Ausplauderei und sensationellen Klatsch zu nehmen, — und der Skandal ist da.

Muß dies so sein? Ist hier keine Verständigung möglich? Bin ich so sonderlich konstruiert? Schon als Kind hat die Publikumssitte, angesichts einer absoluten Leistung nach Persönlichem zu schnüffeln, mich rasend gemacht. Ich zeichnete ein bißchen, ich malte Männerchen mit Bleistift auf Papier, und sie schienen mir schön. Zeigte ich sie aber, in der Hoffnung, für meine Kunstfertigkeit Lob zu ernten, den Leuten, so fragten diese: „Wer soll es sein?" — „Niemand soll es sein!" schrie ich und weinte beinahe. „Es ist ein Mann, wie du siehst, eine Zeichnung, die ich gemacht, bestehend aus Umrissen, Herrgott nochmal . . ." Das ist nicht anders geworden. Noch immer forscht man: „Wer soll es sein?"

Man hat mich ernstlich gefragt, was ich tun würde, wenn ein talentierter Freund von mir hinginge und mich ins öffentliche Gerede brächte, indem er eine glänzende Novelle schriebe, in welcher eine Figur, die aufs Härchen mein Abbild wäre, die und die Gemeinheiten beginge. Hoffentlich würde ich ihn ohrfeigen, den talentierten Freund? Nun, das gewiß nicht. Und im übrigen käme es darauf an. Keineswegs nur auf das Schreibetalent des Freundes. Ich bin nicht Ästhet genug, um mit einem schönen Stil

alles entschuldigen zu können. Ich leugne nicht, daß es gut geschriebene Niederträchtigkeiten gibt. Aber wenn ich den Freund als ein Talent im hohen und ernsten Sinne kennte; wenn ich in ihm, auf Grund seiner früheren Arbeiten, nicht nur einen geschickten Künstler, sondern einen Dichter sehen müßte, der an sich selbst arbeitet, wenn er arbeitet, und für den auch diese Leistung eine Tat der Selbstzucht und Selbstbefreiung war, — so würde ich zu ihm sagen: „Es wundert mich zwar ein bißchen, mein Guter, daß du gerade meine Maske für deinen Schurken benutztest. Aber sei es darum. Ich bin, unter anderem, wohl auch ein Schurke. Übrigens bravo. Und besuch' mich, Lieber, doch bald einmal, damit ich dir meine neuen Bücher zeige."

... Dies ist der Augenblick, noch etwas Weiteres zur Sprache zu bringen, was meiner Ansicht und Einsicht nach nicht selten das Mißverständnis zwischen Dichter und Wirklichkeit verschärft. Es ist der Anschein einer Feindseligkeit des Dichters gegenüber der Wirklichkeit, ein Anschein, der durch die Rücksichtslosigkeit der beobachtenden Erkenntnis und die kritische Prägnanz des Ausdrucks bewirkt wird. Damit hat es folgende Bewandtnis.

Es gibt in Europa eine Schule von Geistern — der deutsche Erkenntnis-Lyriker Friedrich Nietzsche hat sie geschaffen —, in welcher man sich gewöhnt hat, den Begriff des Künstlers mit dem des Erkennenden zusammenfließen zu lassen. In dieser Schule ist die Grenze zwischen Kunst und Kritik viel unbestimmter, als sie ehemals war. Es finden sich in ihr Kritiker von durchaus dichterischem Temperament und Dichter von einer vollkommen kritischen Zucht des Geistes und Stiles. Dieser dichterische Kritizismus aber, die scheinbare Objektivität und Degagiertheit der Anschauung,

die Kühle und Schärfe des bezeichnenden Ausdrucks ist es, was jenen Anschein von Feindseligkeit erweckt.

Der Künstler dieser Art nämlich — und es ist vielleicht keine schlechte Art — will erkennen und gestalten: tief erkennen und schön gestalten; und das geduldige und stolze Ertragen der Schmerzen, die von beidem unzertrennlich sind, gibt seinem Leben die sittliche Weihe. Weiß man um diese Schmerzen? Daß alles Gestalten, Schaffen, Hervorbringen Schmerz ist, Kampf und kreißende Qual, man weiß es vielleicht, man sollte es wissen und sollte nicht greinen, wenn einmal ein Künstler darüber die menschlich-gesellschaftlichen Bedenken, die seinem Tun entgegenstehen, außer acht läßt. Daß aber auch die Erkenntnis, jene künstlerische Erkenntnis, die man gemeinhin als „Beobachtung" bezeichnet, wehe tut — weiß man auch das? Die Beobachtung als Leidenschaft, als Passion, Martyrium, Heldentum — wer kennt sie? Hier ist eher Mitleid am Platze, als Wutgebell... Eines Tages hörte ich einen Dichter sagen: „Sehen Sie mich an! Ich sehe nicht übermäßig munter aus, wie? Ein bißchen alt und scharfzügig und müde, nicht wahr? Nun, um von der ‚Beobachtung' zu reden, so ließe sich ein Mensch denken, der, von Hause aus gutgläubig, sanftmütig, wohlmeinend und ein wenig sentimental, durch die beobachtende Hellsicht ganz einfach aufgerieben und zugrunde gerichtet würde ... Selig sind die Boshaften! Was mich betrifft, so magere ich ab ..."

Dieser Dichter schien mir auf melancholisch-witzige Weise das auszudrücken, was ich meine: zunächst den Zwiespalt zwischen Künstler- und Menschentum, der zu den heftigsten äußeren und inneren Konflikten führen kann. Der Blick, den man als Künstler auf die äußeren und inneren Dinge

richtet, ist anders als der, womit man sie als Mensch betrachtet: er ist zugleich kälter und leidenschaftlicher. Du magst als Mensch gut, duldsam, liebevoll, positiv sein, magst eine ganz und gar unkritische Neigung haben, alle Erscheinungen gut zu heißen, — als Künstler zwingt dich der Dämon, zu „beobachten", blitzschnell und mit einer schmerzlichen Bosheit jede Einzelheit zu perzipieren, die im literarischen Sinne charakteristisch ist, typisch bedeutsam ist, Perspektiven eröffnet, die Rasse, das Soziale, das Psychologische bezeichnet, sie rücksichtslos zu vermerken, als hättest du gar kein menschliches Verhältnis zu dem Geschauten, — und im „Werk" kommt alles zutage. Gesetzt nun wieder, daß es sich mit diesem Werk um ein Porträt, um die künstlerische Verwertung einer nahen Wirklichkeit handelt, so ertönt der Klageruf: „So also sah er uns? So kalt, so spöttisch-feindselig, mit Augen, so liebeleer?" Ich bitte Euch, schweigt! Und versucht, in Eurem Innern ein wenig Achtung zu finden für etwas von strengerer, zuchtvollerer, tieferer Art, als das, was Euer Weichmut „die Liebe" nennt!

Dann aber schien mir der Dichter ganz leicht noch an ein Zweites zu rühren: an die schmerzliche Sensibilität der Beobachtung, deren Erscheinung und Ausdruck jene „kritische Prägnanz" der Bezeichnung ist, die ich vorhin als eine Quelle des Mißverständnisses nannte. Man glaube nämlich nicht, daß die Verfeinerung und Wachheit des beobachtenden Sensoriums einen ungewöhnlichen Grad erreichen könne, ohne daß zugleich seine Schmerzfähigkeit sich steigerte. Es gibt einen Grad dieser Schmerzfähigkeit, der jedes Erleben zu einem Erleiden macht. Die einzige Waffe aber, die der Reizbarkeit des Künstlers gegeben ist, um damit

auf die Erscheinungen und Erlebnisse zu reagieren, sich ihrer damit auf schöne Art zu erwehren, ist der Ausdruck, ist die Bezeichnung, und diese Reaktion des Ausdrucks, die, mit einigem psychologischem Radikalismus geredet, eine sublime Rache des Künstlers an seinem Erlebnis ist, wird desto heftiger sein, je feiner die Reizbarkeit ist, auf welche die Wahrnehmung traf. Dies ist der Ursprung jener kalten und unerbittlichen Genauigkeit der Bezeichnung, dies der zitternd gespannte Bogen, von welchem das Wort schnellt, das scharfe, gefiederte Wort, das schwirrt und trifft und bebend im Schwarzen sitzt ... Und ist nicht der strenge Bogen so gut wie die süße Leyer ein apollinisches Werkzeug? ... Nichts unkünstlerischer als der Irrtum, daß Kälte und Leidenschaft einander ausschlössen! Nichts mißverständiger, als von der kritischen Prägnanz des Ausdrucks auf eine Bosheit und Feindseligkeit in menschlichem Sinne zu schließen!

Umsonst. Man muß durchaus einen Augenblick bei dieser erstaunlichen Tatsache verweilen: Der treffende Ausdruck wirkt immer gehässig. Das gute Wort verletzt. Ich lasse die Beispiele, die Erfahrungen weg; ich gebe die abgezogene Moral. Wohl dir, wenn dein benennender Trieb nicht allzu heftig auf Reize von seiten der Wirklichkeit reagiert, wenn er auf leidenschaftliche Schlagkraft des Wortes nicht weiter Anspruch erhebt. Die Wirklichkeit wünscht mit schlappen Phrasen angesprochen zu werden; künstlerische Genauigkeit in ihrer Bezeichnung macht ihr Gift und Galle. Und doch wird der wahre Liebhaber des Wortes sich eher eine Welt verfeinden, als eine Nuance opfern; dem wahren Künstler, der nicht nur mit halber Seele, sondern ganz, von Beruf, von Passion ein Künstler ist, wird, um es nochmals zu

sagen, der Schmerz des Erkennens und Gestaltens die sittliche Genugtuung geben, die ihn über alle Empfindlichkeiten und Skandale der Welt erhebt. Nichts ungeheuchelter, nichts tieferen Ursprungs als die enthusiastische Empörung, in der er sich aufrichtet, wenn eine Wirklichkeit in plumper Eigenliebe die Hand auf das Werk seiner Einsamkeit zu legen wagt. Wie? Das Leiden sollte umsonst gewesen sein? Es sollte der Kunst verloren gehen? So vieles geht ja verloren! So viel wird erlebt und erlitten, was niemals gestaltet wird! Aber was davon Form und eigenes Leben gewann, das Werk, das ein Künstler in Schmerzen tat, — er sollte es nicht offenbar machen, es sollte ihm keinen Ruhm bringen dürfen? So spricht der Ehrgeiz. So rechtfertigt sich aller Ehrgeiz . . .

Bilse und ich . . . irgendein Unterschied ist vorhanden, man wird es mir zugeben, und vielleicht ist es ein ähnlicher Unterschied wie der zwischen Frechheit und Freiheit. Wenn ich aber von Freiheit rede, so meine ich jene innere Unabhängigkeit, Ungebundenheit und Einsamkeit, welche die Vorbedingung jeder neuen und ursprünglichen Leistung ist. Sie schließt eine herzliche menschliche Gebundenheit keineswegs aus; aber des Künstlers Würde und Hoheit beruht in ihr, und Forderungen von Rücksicht und Bürgertakt vermögen nichts über sie. Man spricht heute gern von „voraussetzungsloser" Wissenschaft. Will man sich weigern, auch der Schönen Wissenschaft, der Fröhlichen Wissenschaft der Kunst Voraussetzungslosigkeit einzuräumen? „Der Künstler," hat ein Dichter und Denker gesagt, „der nicht sein ganzes Selbst preisgibt, ist ein unnützer Knecht." Das ist unsterblich wahr. Wie aber kann ich mein ganzes Selbst

preisgeben, ohne zugleich die Welt preiszugeben, die meine Vorstellung ist? Meine Vorstellung, mein Erlebnis, mein Traum, mein Schmerz? Nicht von euch ist die Rede, gar niemals, seid des nun getröstet, sondern von mir, von mir . . .

— Lest dies! Merkt dies! Es ist ein Sendschreiben, ein kleines Manifest. Fragt nicht immer: Wer soll es sein? Noch immer male ich Männerchen, bestehend aus Umrissen, und gar niemanden stellen sie vor, wenn nicht mich selber. Sagt nicht immer: Das bin ich, das ist jener. Es sind nur Äußerungen des Künstlers gelegentlich eurer. Stört nicht mit Klatsch und Schmähung seine Freiheit, die allein ihn befähigt, zu tun, was ihr liebt und lobt, und ohne die er ein unnützer Knecht wäre.

1906

Versuch über das Theater

I

Wovon ist die Rede? Vom Drama oder vom Theater? Wir wollen die Begriffe scheiden und jedem das Seine geben.

Das Drama ist eine Dichtungsform (die höchste, — sagen die Dramatiker). Aber das Theater ist nicht die Literatur (obwohl ein großer Teil des Publikums und der Kritiker das glaubt).

Das Theater macht Zugeständnisse an die Literatur, es hat den Ehrgeiz, sich ihrer bisweilen anzunehmen. Aber das Theater hat die Literatur nicht nötig, es könnte offenbar ohne sie bestehen. Das ist mein Eindruck. Man muß dem Theater eine gewisse absolute Daseinsfähigkeit und Daseinsberechtigung zuerkennen. Es ist ein Gebiet für sich, eine Welt für sich, eine fremde Welt: die Dichtung ist dort nicht eigentlich zu Hause, auch die dramatische nicht, wie wir sie verstehen, — das ist mein Eindruck.

Wenn Sarcey sagen durfte: „Mr. de Goncourt ne comprend absolument rien au théâtre," hat dann das Theater irgend etwas mit unserer Kunst zu tun?

Ich vergesse nie den Ruck, den mir vor Jahr und Tag eine Zeitungsnachricht versetzte. Es war eine Theaternotiz, eines jener Telegramme, welche die Theaterreferenten um

Mitternacht in alle Winde senden. In einer großen Stadt hatte man das dramatische Gedicht: „Die Kronprätendenten" einer Theateraufführung zugrunde gelegt. „Die Aufführung war ansprechend," hieß es. „Das Stück vermochte nicht zu interessieren." — „Das Stück", „vermochte nicht", „zu interessieren". Und zwar die „Kronprätendenten". Eine Nachricht aus der Welt des Theaters. Eine wildfremde, unheimliche Nachricht.

Die Fremdheit, die Befremdung ist gegenseitig. Wenn Nietzsche über das Theater bittere und tief geringschätzige Dinge sagte, wenn Maupassant erklärte: „Le théâtre m'ennuye," wenn Flaubert schrieb, er kehre von der Beschäftigung mit seinem Theaterstück zu „ernsten Dingen", „à des choses sérieuses" zurück (die erstbesten Beispiele), — man gibt uns von drüben die Geringschätzung, die Langeweile zurück. Ich sprach einmal mit einem Hoftheaterregisseur, einem Mann vom Ruf literarischen Feinsinns. Es war von dem Dänen Herman Bang die Rede. Irgendwo war ein Theaterstück dieses Romanciers aufgeführt worden. Es sei recht gut, seine erste brauchbare Leistung, sagte der Regisseur; was er früher gemacht habe, sei nichts. Ich war verletzt und betrübt. „Oh," sagte ich, „er hat wundervolle Sachen geschrieben, — ‚Tine' zum Beispiel, ‚Am Wege'" . . . „Ja, ja, Romane und Aufsätze, das mag sein," — sagte der Regisseur.

Das Theater, das Theaterstück ist die Kunst dort drüben. Der Roman, die Novelle sogar ist Geschreibsel. Ein Theaterkritiker hat drucken lassen, in dem erzählenden Satze „Rosalie erhob sich, strich ihr Kleid glatt und sagte ‚Adieu!'" sei Kunst doch streng genommen nur das Wort „Adieu". Er wiederholte: „Streng genommen".

Man weiß nichts von uns auf der anderen Seite. Man kennt uns dort nur, insofern wir dem Theater unseren Tribut gezollt haben. Herr M. hatte seinem Namen durch eine Reihe distingierter Romane und Novellen literarischen Ruf verschafft. Dieser Ruf genügte ihm nicht; das Rampenlicht, die plumpe Öffentlichkeit, der sinnfällige Ruhm des Theaters verlockte ihn, und er schrieb ein Stück, in welchem er allen sich darbietenden dichterischen Wirkungsmöglichkeiten fast heldenmütig entsagte, sich mit zusammengebissenen Zähnen den Bedürfnissen der Kulisse bequemte. Nehmen wir an, daß das Stück „Kaspar Hauser" hieß. Es ward aufgeführt, hatte einigen Erfolg und verschwand wieder. Es vergeht Jahr und Tag, aber der Romancier hat Blut geleckt, er beißt die Zähne zusammen und schreibt ein zweites Stück. Und nun notiert die Theaterpresse: „Herr M., der Verfasser des ‚Kaspar Hauser', hat soeben eine Verskomödie beendet . . ." Herrn M. als „Verfasser des Kaspar Hauser" zu bezeichnen, ist eine boshafte Ungerechtigkeit. Aber in der Welt des Theaters kommt er ausschließlich als solcher in Betracht.

Um in das seltsam zweideutige Verhältnis zwischen Literatur und Bühne Einblick zu gewinnen, genügt es, unsere Theaterkritik am Werke zu sehen. Der Typus des Oncle Sarcey kommt bei uns ja nicht vor. Dieser joviale Zyniker, der auf die Bretter schwor, dem Publikum immer recht gab, mit dem Kulissenroutinier durch dick und dünn ging und dem zarten Dichter ins Gesicht sagte, daß er absolut gar nichts vom Theater verstehe, — hat unter unseren Dramaturgen nicht seinesgleichen. Dennoch war er zum mindesten eine reinliche Existenz. Er gehörte mit Leib und Seele zur Welt jenseits der Rampe, zum

Schauspieler, zum Stückeschreiber, er stand mit behäbiger Entschlossenheit auf seiten des Theaters, gegen die Literatur, er liebte das Theater, und wenn er ihm seine ganze Aufmerksamkeit, die Arbeit seines Lebens widmete, so war das eine klare und einleuchtende Handlungsweise. Aber wer erklärt mir die Folgerichtigkeit in dem Verhältnis unserer Kritiker zum Theater? Das Theater ist in weit handgreiflicherem Sinne als die übrigen Kunstarten eine gesellschaftliche Angelegenheit, und eine prompte journalistische Berichterstattung über die theatralischen Ereignisse der Saison ist in der Ordnung. Klage ist laut geworden, daß diese Berichterstattung neuerdings meist in einem überaus verdrossenen, höhnischen und spielverderberischen Tone ausgeübt werde, — aber hier ist nicht die Rede von der großen Menge der Zeitungsschreiber, die mit Ächzen und Ekel ihre Freiplätze einnehmen, in Telegrammen und spaltenlangen Artikeln die Dramatiker verhöhnen, das Theater verfluchen und dennoch durch die Eilfertigkeit und den Umfang eben dieser Berichterstattung dem Publikum von der Wichtigkeit des Theaters eine Meinung eingeben, die ihnen selbst offenbar ein Gelächter ist. Es handelt sich um die kleine Anzahl wirklicher Schriftsteller unter den Theaterkritikern, jene vier bis sechs (oder sind es so viele nicht?), die den Namen von Autoren verdienen und für ihre Produktionen mit Recht den Wert eines selbständigen Kunstgebildes in Anspruch nehmen. Wie steht dieser Typ zum Theater? Er hat keinerlei praktische Beziehungen zur Schaubühne, er empfindet literarisch durch und durch und stellt an das Drama rein dichterische Ansprüche. Sarceys Urteilsweise widert ihn an, er verabscheut den Schauspielerstandpunkt und würde nie den traurigen Mut besitzen, ein Publikum

zu rechtfertigen und zu loben, das einen Dichter ausgepfiffen hat. Er ist Nietzscheschüler und literarischer Künstler genug, um jeden Augenblick das Theater zu verachten. Er spricht gelegentlich mit nervösem Widerwillen von der üblen Atmosphäre „euerer" Schauspielhäuser, erklärt beiläufig, ein Drama weit lieber im stillen Arbeitszimmer zu lesen als es vor bemalter Leinwand dargemimt zu sehen und ist, vor allem, sofort bereit, gegenüber dem Schaffen irgendeines Theatermannes für seine eigene Kunstleistung — eine kritische, redende Kunstleistung — mit leidenschaftlichem Stolz den höheren Rang in Anspruch zu nehmen. Aber wenn er das Theater nicht liebt, wenn er nicht daran glaubt, wenn er es verachtet: warum opfert er ihm seine Zeit, seine Kunst? Warum macht er nicht lieber die lyrische, novellistische Produktion zum Gegenstand seiner Analyse? Weil er das Drama für vorzüglich betrachtenswert, es stillschweigend für die höchste Gattung der Dichtkunst hält? Unmöglich! Kann jemand, der, wahrscheinlich mit Recht, bei jeder Gelegenheit darauf besteht, einen Wesensunterschied zwischen Kritiker und Dichter nicht anzuerkennen, logischerweise an einen dichterischen Vorrang des Dramas glauben? Die Ahnen und Meister eines solchen Schriftstellers sind selbstverständlich nicht unter den Dramatikern zu finden. Er glüht vielleicht für Flaubert, bekennt sich als Schüler irgendeines großen Prosaisten wie Jean Paul, — und wenn die Tatsache, daß er mit diesem Geschmack, dieser Herkunft ausschließlich über das Drama, und zwar über das aufgeführte Drama, also über das Theater schreibt, sich erklären läßt, — er selbst hat niemals eine Erklärung dafür gegeben.

II

Ich habe mich hier, ungelehrt, anspruchslos und für meine Person, mit der Anschauung auseinanderzusetzen, als ob dem Drama im Reiche der Dichtkunst der Vorrang gebühre. Ich überlege im voraus, daß heute, zur Zeit der Zwischengattungen, der Mischungen und Verwischungen, des autonomen Künstlertums, — daß es heute, wo kaum Grenzen festzuhalten sind, eine Narrheit ist, auch noch von Rangordnung zu reden. Aber selbst davon abgesehen, ist der Vorrang des Dramas eine Anmaßung, um es herauszusagen, und die ästhetischen Gründe, mit denen er verteidigt wird, sind akademisches Gerümpel.

„Das Drama," sagte der Oberlehrer, „ist das Höchste, denn es ist die Dichtungsart, welche die übrigen in sich vereinigt." — Sehr gewiß. Und zwar dergestalt, daß es zuweilen gerade das Epos ist, was eigentlich aus dem Drama wirkt. Ich denke an Wagner (wer dächte nicht unausgesetzt an ihn, wenn vom Theater die Rede ist?). Ich habe oft Mühe, ihn als Dramatiker zu empfinden. Ist er nicht eher ein theatralischer Epiker? Keins seiner Gebilde verleugnet im Untertone das Epos, und von den schildernden musikalischen Vorspielen zu schweigen, so habe ich stets seine großen Erzählungen am meisten geliebt, eingerechnet die Nornenszene der „Götterdämmerung" und das unvergleichlich epische Frage- und Antwortspiel zwischen Mime und dem Wanderer. Was ist der dramatische Wotan, den wir im „Rheingold" auf der Bühne sahen, verglichen mit dem epischen in Sieglindens Erzählung vom Alten im Hut? — Grillparzer verwarf das mehrteilige Drama als Form. Das Drama sei eine Gegenwart, es müsse alles, was zur Handlung gehöre, in sich enthalten. Die

Beziehung eines Teiles auf den andern gebe dem Ganzen etwas Episches, wodurch es freilich an Großartigkeit gewönne . . . Aber das ist die Wirkung des „Ringes"! Und ich begreife nicht, wie man im „Leitmotiv" ein wesentlich dramatisches Mittel erblicken kann. Es ist im Innersten episch, es ist homerischen Ursprungs . . .

Dies nebenbei. Aber angenommen, daß eine größere Zusammengesetztheit der Wirkungsarten einer Kunstgattung ihren vornehmeren Rang bewiese: sind im Roman nicht Lyrik und Drama beschlossen, so gut wie im Drama Epos und Lyrik? Ist der Roman nur Deskription und äußere Gegenständlichkeit oder nicht etwa auch Seele, Leidenschaft, Schicksal? Bietet er nicht die lyrische Kontemplation des Monologs und die stürmische Bewegung der Wechselrede? Gibt er nicht Mienenspiel, Gestenspiel, pittoreske Sichtbarkeit? Wo ist der Dramenauftritt, der eine moderne Romanszene an Präzision des Gesichtes, an intensiver Gegenwart, an Wirklichkeit überträfe? Sie ist tiefer, behaupte ich, diese Wirklichkeit, im Roman, als im Drama. Nietzsche bemerkt, die Kunst gehe von der natürlichen Unwissenheit des Menschen über sein Inneres als Leib und Charakter aus. „In der Tat," sagt er in dem skeptischen Aphorismus vom ‚Geschaffenen Menschen', „in der Tat verstehen wir von einem wirklichen, lebendigen Menschen nicht viel und generalisieren sehr oberflächlich, wenn wir ihm diesen und jenen Charakter zuschreiben: Dieser unserer sehr unvollkommenen Stellung zum Menschen entspricht nun der Dichter, indem er ebenso oberflächliche Entwürfe zu Menschen macht (in diesem Sinne ‚schafft'), als unsere Erkenntnis der Menschen oberflächlich ist. Es ist viel Blendwerk bei diesen geschaffenen Charakteren der Künstler . . . Der

erdichtete Mensch, das Phantasma, will etwas Notwendiges bedeuten, doch nur bei solchen, welche auch einen wirklichen Menschen nur in einer rohen, unnatürlichen Simplifikation verstehen . . . Sie sind also bereit, das Phantasma als wirklichen, notwendigen Menschen zu behandeln, weil sie gewöhnt sind, beim wirklichen Menschen ein Phantasma, einen Schattenriß, eine willkürliche Abbreviatur für das Ganze zu nehmen." Dies trifft, wie mir scheint, für das Drama in weit höherem Maße zu, als für den Roman, wie denn der große Erkenner und Entlarver des Künstlers den Dramatiker auch besonders nennt. Der Vorwurf der rohen Simplifikation und willkürlichen Abbreviatur, der Oberflächlichkeit, des Schattenhaften und der mangelhaften Erkenntnis ist beim Roman weit weniger am Platze als beim Drama; es ist kein Zufall, daß sich im Schauspiel und nicht im Roman jene stereotypen und in bezug auf individuelle Vollständigkeit überhaupt völlig anspruchslosen Figuren und Vogelscheuchen des „Vaters", des „Liebhabers", des „Intriganten", der „Naiven", der „komischen Alten" entwickelt haben, und es ist ein Gleichnis, daß auf der älteren Bühne die Darsteller dem Publikum nur im Profil und von vorn, aber niemals von hinten sich zeigen durften. Der Roman ist genauer, vollständiger, wissender, gewissenhafter, tiefer als das Drama, in allem, was die Erkenntnis der Menschen als Leib und Charakter betrifft, und im Gegensatz zu der Anschauung, als sei das Drama das eigentlich plastische Dichtwerk, bekenne ich, daß ich es vielmehr als eine Kunst der Silhouette und den erzählten Menschen allein als rund, ganz, wirklich und plastisch empfinde. Man ist Zuschauer bei einem Schauspiel; man ist mehr als das in einer erzählten Welt. Ich weiß nicht,

ob je einem Dramatiker die Genugtuung geworden ist, aus seinem Publikum den Gruß zu vernehmen: „Wir leben mit deinen Menschen, wir kennen sie ganz, sie sind uns vertrauter noch als die Nächsten, Liebsten"? „Ich habe deinem Helden einen Abend lang zugesehen, und im vierten Akt hat er mich ungemein erschüttert", — das ist alles, was man dem Dramatiker sagen kann. Viel mehr als der Roman kommt das Schauspiel der natürlichen Unwissenheit des Menschen über den Menschen entgegen. Es ist eine Kunst für solche, die auch im wirklichen Leben gewohnt sind, eine Handlung für einen Charakter, fremdes Schicksal für ein Objekt des Gaffens und eine rohe Vereinfachung, das Produkt ihrer egoistischen Erkenntnisträgheit, für den ganzen Menschen zu nehmen. Es ist eine Kunst für die Menge . . .

Aber der Oberlehrer meinte es anders! Er hatte seinen Friedrich Theodor Vischer gelesen und bewegte bei sich das berühmte Zitat: „Wenn nun, was in der Lyrik gewonnen ist, diese subjektive Durchdringung der Welt, sich vereinigt mit dem, was das Epos durch seine Objektivität voraus hat, wenn die von dem Weltinhalte erfüllte Brust diesen wieder entläßt, daß er sich als gegenständliches, aber aus dem Innern geborenes Bild ausbreite, so kehrt der Kreis der Poesie ganz gefüllt in sich zurück — das Drama ist die Poesie der Poesie" —? Allen schuldigen Respekt. Jedoch den Roman hat Goethe eine „subjektive Epopöe" genannt, in welcher der Dichter sich die Erlaubnis ausbitte, die Welt auf seine Weise zu behandeln, und Vischers Definition des Dramas paßt Wort für Wort auf den Wilhelm Meister, während sie auf jedes zweite Drama — nicht paßt. „Der Dichter", sagt er, „spricht im Drama durch Personen, in die er sich verwandelt und die er gegenwärtig vor uns

auftreten läßt, sein Inneres aus.“ Das trifft auf so manchen großen und kleinen Fall nicht zu. Nähme man es aber als ideale Regel hin, so wäre der Unterschied zwischen Epos und Drama dieser, daß der erzählende Dichter nicht nur durch die Personen, sondern auch durch die Dinge sein Inneres ausspricht — woraus sich zum mindesten ergibt, daß der Erzähler mehr zu tun hat als der Dramatiker, nämlich all das noch, was diesem der Schauspieler, der Regisseur, der Maler, der Maschinist und selbst der Musiker abnehmen. Beim Theater dagegen herrscht Arbeitsteilung (meinetwegen unter der Oberleitung eines kleinen, großköpfigen Generals und Meisters aus Sachsen) — und das „Gesamtkunstwerk“, meine Herren Bayreuther, kann nicht theatralisch sein.

Was aber die Gegenwärtigkeit des Dramas betrifft (gesetzt, daß man sie ernstlich als einen Vorzug anführen will), so lehrt beinahe der erste Blick, daß es damit eine heikle Bewandtnis hat. Stellt wirklich das Drama eine Gegenwart vor? Wäre eine Kunst, die Gegenwärtigkeit vorgäbe, überhaupt noch Kunst und nicht vielmehr Gaukelei? Hebt nicht alle Kunst über das Gegenwärtige hinaus, und spricht nicht alle Kunst wie das Märchen: „Es war einmal“? Jeder kennt „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach, dieses musikalische Drama, dessen drei Akte, Zwischen-, Vorspiel und Nachspiel, die Erzählungen seines Helden leibhaftig vorführen. Nun, hier ist ein Schaustück, das offenkundig jedem Anspruch an Gegenwärtigkeit entsagt und nichts sein will als szenische Erzählung. Kein sehr hohes Beispiel meinethalben; aber steht es nicht vielleicht immer so? Ist Wagner gegenwärtig? Dies Werk, das dort oben in kindlich hohen Gesichten erscheint, während die Musik ihre singende, sagende

Flut zu den Füßen der Ereignisse dahinwälzt, — trachtet es wirklich nach Gegenwart? Aber was frage ich! Schiller hat geantwortet, als er erklärte, daß „die Tragödie in ihrem höchsten Begriffe immer zu dem epischen Charakter hinauf, das epische Gedicht ebenso zu dem Drama herunterstrebe". Hinauf, sagt er, und: herunter. Was bedeutet das? Das bedeutet, daß der mächtigste deutsche Theatraliker bis Wagner den epischen Kunstgeist als den höchsten empfunden hat. Und nun gehe man mir mit dem alten Vischer und seiner „Poesie der Poesie"!

Sind es also technische Vornehmheiten, höhere Verpflichtungen der Komposition, welche das Drama auszeichnen? Aber jene zweckvolle Auswahl und Sonderung, jene Straffheit, Konzentration und ideelle Gedrängtheit, die das Drama verlangt, man findet sie im hohen Roman sowohl wie in der Novelle wieder. „Keine Details außerhalb des Gegenstandes," gebot Flaubert, „die gerade Linie." Wenn man mir aber einwendet, der Roman besitze die Möglichkeit, sich selbst zu interpretieren, und hierin beruhe seine Unterlegenheit als Form, so antworte ich, daß das Drama diese Möglichkeit ebensowohl besitzt wie der Roman und naiver- oder ironischerweise sehr oft davon Gebrauch gemacht hat; daß aber beide desto weniger davon Gebrauch machen werden, je weiter sie in der technisch-formalen Entwicklung vorgeschritten sind. Es ist die berühmte „indirekte Charakteristik", die hier in Rede steht und von der man nicht gar zu viel Aufhebens machen sollte. Indirektheit ist, sollte ich denken, Bedingung und Merkmal aller gestaltenden Kunst, und es ist die psychologische Beschränktheit jeder bindend direkten Beurteilung und Kennzeichnung seiner Geschöpfe, die dem Künstler wider die

innersten Instinkte geht. Sind Dostojewskijs „Dämonen“ direkt? Ist Meyers „Heiliger“ direkt? Das mögen ausgesuchte Beispiele sein. Aber der bescheidenste Geschichtenerzähler wird heute nicht mehr seine Heldin dem Publikum als „liebenswürdiges Frauenzimmer“ präsentieren, so wenig wie, ohne romantischen Spaß, der Dramatiker eine Figur mit den Worten einführen wird: „Ich bin der wackere Bonifacius“. Der epische Vortrag ist kein Gerede, sondern ein Darstellungsmittel, und wer erfahren hat, welcher ironischen Unverbindlichkeit, welcher feinsten Indirektheit er fähig ist, der weiß, daß der Roman an Raffinement der Technik dem Drama zum mindesten nicht nachsteht; daß die Kunst sich nicht unbedingt im Dialog zu offenbaren braucht; und daß der Satz von Rosalie und ihrem „Adieu“ der keckste Unsinn ist, der je schwarz auf weiß gesetzt wurde.

Nein, nein, das alles ist das Begriffsgerät einer Ästhetik, die sich heute noch sperrt, dem Roman überhaupt das Heimatrecht im poetischen Reiche zuzuerkennen. Das ist ein wenig streng. Werther und die Wahlverwandtschaften sind also nicht geradezu Poesie. Niels Lyne, Madame Bovary, Väter und Söhne haben mit Dichtkunst nicht allzu viel zu schaffen. In der Tat, wenn man, wie ich, von der Lektüre gewisser Briefe kommt, so neigt man in diesen Dingen zur Ungeduld. Ich hätte mögen den Vater Flaubert mit diesen Grenzwächtern sich auseinandersetzen hören. „Ich habe“, schreibt er, „gestern sechzehn Stunden gearbeitet, heute den ganzen Tag, und heute Abend habe ich endlich die erste Seite beendet.“ Sonderbarer Schwärmer! Nur das Drama wäre deiner Qualen würdig gewesen!

Denn es ist, sagte der Oberlehrer, die späteste Offenbarung der Poesie, es tritt erst auf, wenn Epos und Lyrik

bereits zu voller Entwicklung gelangt sind, es ist das Höchste, weil es das Letzte ist. — Erstens könnte man das bestreiten. Eine Art hymnischer Produktion, die den Keim der Tragödie enthielt, ging, wenn ich recht unterrichtet bin, bei den Griechen dem Epos voraus. Die Gesänge Homers, wie wir sie kennen, sind etwas viel Späteres, als die Tragödie. Und menschlich-individuell betrachtet, stellt sich die Reihenfolge der Dichtungsarten jedenfalls als zartes Empfinden, irrendes Handeln und episches Überschauen dar. Was ich aber meine, ist, daß nicht notwendig das Letzte auch immer das Beste und Höchste zu sein braucht. Richard Wagner, in einer seiner scharfsinnigen aber haarsträubend theatromanischen Parteischriften, schildert mit großer Eindringlichkeit die Entstehung des Dramas aus dem mittelalterlichen Roman. Er spricht dabei von Shakespeare, betont aber selbst, daß wir ihn uns „hier immer im Verein mit seinen Vorgängern und nur als deren Haupt denken müssen", und gibt also zu bedenken, daß Shakespeare nur auf unvergleichlich geniale Weise tat, was vor ihm viele auf eine sehr simple und mechanische Weise getan hatten, daß er einen seinem Wesen nach populären Jahrmarkts-Kunstbetrieb, den er vorfand, mit seiner Dichterseele erfüllte. Das Drama entstand, indem man den von Handlung wuchernden Abenteurerroman für die leibliche Vorstellung auf der Schaubühne übersetzte. „Die vorher von der redend erzählenden Poesie nur geschilderten menschlichen Handlungen" ließ man „von wirklich redenden Menschen, die für die Dauer der Vorstellung in Aussehen und Gebärde mit den vorzustellenden Personen der Romane sich identifizierten, Auge und Ohr zugleich vorführen." Das bedeutete nichts als eine Verweltlichung der alten Mysterienbühne, eine

Stoffzufuhr für eben diese Bühne aus profanem Bereich. Da nun nicht mehr allgemein vertraute und durch die bloße Sichtbarkeit sofort verständliche Legenden, Lebensbilder und fromme Historien aufgeführt wurden, sondern neu arrangierte und unbekannte Abenteuer, denen zu folgen nicht ohne die Verständlichkeit des Wortes möglich war, so ergab sich die Beschränkung der Gassen- und Angerszene auf das geschlossene Theater und damit der Zwang, die sorglos ausgesponnenen, tagelang dauernden Schauspiele der Mysterienbühne für ein fest versammeltes, nicht mehr unter freiem Himmel ab- und zuwallendes Publikum auch zeitlich zu begrenzen, die bunte Handlung auf das Wesentliche und Wichtige zusammenzudrängen. Eine Überlegenheit des Dramas in Linienstrenge und Komposition auf freien, inneren, rein idealen Formbetrieb und nicht vielmehr auf die bare, praktische Notwendigkeit zurückzuführen, sehe ich danach keinen Grund. Wenn man sich aber in die Kindlichkeit des Wunsches und Dranges zurückdenkt, der jene erste Volks- und Mysterienbühne ins Leben rief, so gewinnt man, wie mir scheint, den richtigen Gesichtspunkt für die Entstehung des Dramas. Der kleine Junge, welcher, von Indianergeschichten voll, sich selbst den Kopf mit Federn schmückt, sich selbst das Gesicht bemalt, selber den Speer ergreift und, indem er „sich in Aussehen und Gebärde mit den darzustellenden Personen identifiziert", die Abenteuer, von denen seine Einbildung sich lange genährt hat, schließlich persönlich nachspielt, — handelt nicht anders als das Volk, das die Gestalten seiner mythischen, religiösen, belletristischen Welt sich endlich im Mummenschanz auf der Bretterbühne vor Augen führt. Unser Drama, nach seinem Ursprunge nichts als die leiblich redende Darstellung des

Romans, bedeutet gegen das Epos schlechterdings keinen Schritt vorwärts, keine Erfüllung und Vollendung, sondern ein Seitenstück und Widerspiel, die kindliche Huldigung eines populären Enthusiasmus vor den Gestalten der Poesie. Es war nichts als eine eifersüchtige Fälschung des alten Zauberers von Bayreuth, das erzählende Kunstwerk den „dürftigen Todesschatten" des sinnlich dargestellten dramatischen zu nennen — und zuletzt eine häßliche Undankbarkeit gegen das Epos, von dem er fast alles empfing. „Das wirkliche Kunstwerk," sagt er, „erzeugt sich eben nur durch den Fortschritt aus der Einbildung in die Wirklichkeit, das ist Sinnlichkeit." Aber auch die sinnliche Darstellung tut nicht den letzten Schritt in die Wirklichkeit, denn wenn sie zu Recht in Anspruch nähme, sich an „den vollkommenen sinnlichen Organismus des Menschen" zu wenden, so müßte man sie nicht nur sehen und hören, sondern auch riechen — und was der Forderungen noch mehr sein dürften. Die Wahrheit ist, daß euer „wirkliches Kunstwerk" die geistig-sinnliche Suggestion rein künstlerischer Wirkung zu einem panoptischen Illusionismus vergröbert, der nicht jedermanns Sache ist. Das Schauspiel, das Theater, das wie eine schlechte Illustration die Phantasie tyrannisiert, sie auf eine unzulängliche Sinnfälligkeit festlegt, — das Schauspiel, das Theater mit seiner aufdringlichen Täuschungssucht, seinem technischen Zauberapparat, seinen Guckgenüssen gegen Entree, — das Theater als Kunstsurrogat für die stumpfe Menge, als prädestinierte Volksbelustigung, als eine höhere — und nicht immer höhere — Kinderei: diese Auffassung wäre mir sehr verständlich.

Weit entfernt, irgend etwas Höchstes und Letztes zu geben, ist das Theater vielmehr die naivste, kindlichste,

populärste Art von Kunst, die sich denken läßt, und — hier, wenn irgendwo, liegt vielleicht die Erklärung dafür, daß gerade unsere selbstgenügsamsten und artistisch anspruchsvollsten Kritiker, welche sich einer Produktion nicht dienend unterzuordnen, sondern ihr die eigene, womöglich überlegene Produktion entgegenzustellen wünschen, mit Vorliebe das Theater zum Tummelplatz ihres Geistes machen. Das Theater, behaftet mit allen Lächerlichkeiten der Materie, mit seiner Gesellschaftlichkeit, seiner sinnlichen Öffentlichkeit, seinem populären Niveau, bietet dem kritischen Artisten eine viel größere Möglichkeit geistig-stilistischer Überlegenheit als die Literatur; es schreibt sich über das Theater aus einer lustigeren Höhe; der kritische Artist spielt mit der Naivität des Theaters wie ein ironischer Dichter mit dem unbewußten und stummen Leben.

III

Es handelt sich um persönliche Fragen. Bin ich dem Theater zu Dank verpflichtet? Hat es irgend an meiner Bildung teilgehabt?

Das Theater . . . Es sei fern von mir, eine Stätte zu schmähen, an die sich die Erinnerung so vieler seltsam erregender Eindrücke knüpft! — Man war ein Junge, man durfte das Tivoli besuchen. Ein schlecht rasierter, fremdartig artikulierender Mann, in einer ungelüfteten Höhle, die auch am Tage von einer offenen Gasflamme erleuchtet war, verkaufte die Billette, diese fettigen Pappkarten, die ein abenteuerliches Vergnügen verbürgten. Im Saal war Halbdunkel und Gasgeruch. Der „eiserne Vorhang“, der langsam stieg, die gemalten Draperien des zweiten Vorhangs, das Guckloch darin, der muschelförmige Souffleurkasten,

das dreimalige Klingelzeichen, das alles machte Herzklopfen. Und man saß, man sah . . . Verworrene Bilder kehren zurück: Szene, Symmetrie; eine Mitteltür. Ein Armstuhl rechts, einer links. Ein Bedienter rechts, einer links. Jemand reißt von außen die Mitteltür auf, steckt zuerst den Kopf hindurch, kommt herein und klappt mit beiden Händen die Flügel hinter sich zu, wie man nie im Leben eine Tür hinter sich zuklappt. . . . Erregter Auftritt, Lustspielkatastrophe. Ein eleganter, kurzlockiger Jüngling, der im Zorn einen Stuhl gegen seinen Widersacher erhebt . . . Bediente fallen ihm in den Arm . . . Aschenputtel und die Tauben an Drähten! König Kakadu, ein Komiker mit rotem Gesicht und goldener Krone. Eine verkleidete Dame, namens Syfax, Diener der Fee, in grünen Trikots, klatscht in die Hände und bewirkt so den unglaublichsten Zauber . . . Ballett, Feenglanz . . . rosa Beine, ideale Beine, makellos, himmlisch, trippeln, schwirren, federn nach vorn . . . Die Galoschen des Glücks . . . Die Versenkung! Jemand sagt im Ärger: „Ich wollt', ich wär wo der Pfeffer wächst!", versinkt und steigt wieder auf in tropischer Landschaft, umtanzt von Wilden, wird fast gefressen . . . Draußen vorm Saal war ein Ladentisch mit Kuchen, Schaumhügeln mit roter Süßigkeit auf dem Grunde. Man vergrub die Lippen im Schaum. Bunte Lampen glühten. Und der Garten war voller Leut' . . .

Welcher Rausch! Welche Entgleistheit der Seele! War sie ästhetischen Wesens? Ein erstes Schönheitserlebnis? Ich weiß es nicht. Das Ästhetische beginnt ja recht früh, recht tief. Was darf man so nennen, was noch nicht? — Schule und Haus lagen grau dahinten. Man wandelte in der Neuheit, im Abenteuer, in der zügellosen Welt. Man

hatte sie aus erotischem Trieb ersehnt und erbeten, diese seltsame Betörung, man liebte sie, sicher, man trank, man betrank und vergaß sich darin; man war bereits Moralist genug, sich ihr hinzugeben. Aber war sie das eigentlich Rechte, Gute und Angemessene? Brach man nicht hernach zu Hause zuweilen in Tränen aus? Was war das? Unfähigkeit zur Alltäglichkeit, nachdem man die Schönheit erkannt, oder Katzenjammer und Reue nach einer zehrenden Zerstreuung, an welcher die Beine, die idealen Beine vielleicht bereits ihren Anteil gehabt? . . . Hat je das Spektakel die reine, heitere, vertrauenswürdige, kraftweckende, kraftbildende Wirkung geübt, die Grimms und Andersens Märchen, Reuter und Vossens Homerübersetzung übten? Niemals!

Aber später war Gerhäuser am Stadttheater. Er sang, mit seiner impetuosen Inbrunst, den Tannhäuser. Er sang jeden zweiten Abend den Lohengrin. Er kam im Sturm der Instrumente ein wenig ruckweise herangeschwommen und sang mit weichen Bewegungen: „Nun sei bedankt." Er kam mit leise klirrenden Schritten nach vorn, er sang: „Heil, König Heinrich!", und seine Stimme klang wie eine silberne Trompete. Es war damals, daß mir zuerst die Kunst Richard Wagners entgegentrat, diese moderne Kunst, die man erlebt, erkannt haben muß, wenn man von unserer Zeit irgend etwas verstehen will. Und dieses ungeheure und fragwürdige Werk, das zu erleben und zu erkennen ich nicht satt werde, dieser kluge und sinnige, sehnsüchtige und abgefeimte Zauber, diese fixierte theatralische Improvisation, die außerhalb des Theaters nicht vorhanden ist, — sie ist es in der Tat, und sie allein, die mich auf Lebenszeit dem Theater verbindet. Daß man die dramatischen Dichter,

Schiller, Goethe, Kleist, Grillparzer, daß man Henrik Ibsen und unsere Hauptmann, Wedekind, Hofmannsthal nicht ebenso gut lesen als aufgeführt sehen könne, daß man in der Regel nicht besser tue, sie zu lesen, wird niemand mich überzeugen. Aber Wagner ist nur im Theater zu finden, ist ohne Theater nicht denkbar. Das zu beklagen, ist eitel. Zu wünschen, Instinkt und Ehrgeiz möchten ihn nicht zur großen Oper getrieben haben, ist müßig, seine Wirkung vom Theater zu lösen unmöglich. Er hat, mit größerer praktischer Kraft als Schiller, das Pathos des Theaters erhöht, hat ihm, zur höheren Glorie seines eigenen Werkes, Würde und Weihe ertrotzt. Aber jeder Radikalismus lag diesem Reformator fern. Er hat das Theater nicht eigentlich erneut und verjüngt. Er hat keinen Versuch unternommen, aus der Bühne irgend etwas Künstlerisches zu machen, keinen, das Dekorationswesen ins Ernsthafte umzugestalten. Er hatte Lust, sich von Makart Kulissen malen zu lassen — ein bedenklicher Zug, der auf eine Verwandtschaft in wichtigen Instinkten deutet. Er hat den ganzen kindischen Apparat gelassen, wie er war, und sein Theater ist Theater wie jedes andere auch. Es ist der Triumph unserer selbst, die Epoche als Kunst, die Sehnsucht als Meisterschaft, und es ist Theater. Wir haben uns damit abzufinden.

Und so macht man sich denn auf zur Tempelbude, diesem musischen Staatsinstitut. Man wirft sich in Schwarz, man hat Gesellschaftsfieber. Es trifft sich möglicherweise schlecht, man ist vielleicht müde, verstimmt, ruhebedürftig; aber man hat sechs Tage vorher unter bedeutenden Opfern an Zeit und Bequemlichkeit sein Billett von einem Beamten erstanden und ist gebunden. Man wallfahrtet per Droschke zur Gnadenstelle. Man kämpft den Kampf der Garderobe,

legitimiert mehrmals, das Billett in der Hand, sein Recht auf Kunst und bekommt seinen Sammetsitz in der Menge angewiesen. Parfüms, Geschwätz, Atlastaillen, die in den Nähten krachen, schlechte Menschengesichter, — Gesichter von Menschen, denen man es ansieht, daß sie weder eines guten Satzes noch einer guten Handlung fähig wären. Und dann dort oben das Ideal, zu dem man, rasch trunken von Musik, emporstarrt, die Scham und Frage im Herzen: Ist das gut, ist es hoch, da es all denen auch gefällt? — Das Ideal hat seine komische Seite. Hunding ist bauchig und x-beinig wie eine Kuh. Sieglindens gepuderter Busen wogt in der Dekolletage ihres Fellgewandes, einer Art prähistorischer Balltoilette. Siegmund, knapp und gespannt auf der Kante des Sessels, läßt die Besorgnis erkennen, seinen Trikots möchte etwas Fürchterliches begegnen. Daß dieser rosige und dralle Mann geradeswegs aus Wildnis, Wetter und tiefstem Elend kommt, ist übrigens nicht zu glauben. Das Herdfeuer stäubt Funken gegen die Kulisse: einen Augenblick verstört dich die Erinnerung an Schreckensberichte von Theaterbränden. Später laufen Frickas Widder, eine Glanznummer der Regie, ein großes Spielzeug mit Uhrwerk, wirklich über die Bühne, und ihre Beine klappern in den Scharnieren. Warum blöken sie nicht? Man kann heute verlangen, daß sie blöken! . . . Und zwischen all dem Schauer und kurzen Seligkeiten, Wonnen der Nerven und des Intellekts, Einblicke in wundervolle Beziehungen, in rührende und große Bedeutsamkeiten, wie nur diese nicht zu überbietende Kunst sie gewährt . . .

Vielleicht genießt man die Augenblicke des reinen Glückes so innig, weil man sie aus eigener ästhetischer Kraft dem Theater abgewinnt, weil es so schwer ist, sie ihm

abzugewinnen? Ein eigenartiger Kunstgenuß, der auf dieser Art von Genugtuung beruhte! Auf einer abstraktiven Leistung! Auf momentanen Triumphen der Phantasie über die „Illusion"! Wo ist die Stimmung, der Ernst, die berühmte „interesselose Anschauung" so beständig bedroht und in Frage gestellt wie dort, „wo sich die bleichen Dichterschatten röten wie des Odysseus Schar von fremdem Blut"? Aber Dichterschatten sind nicht notwendig bleich, und das fremde Blut ist zuweilen sehr störend. Was ist das für ein ästhetischer Zustand, der dadurch aufgehoben werden kann, daß die Hände des Herrn X. mir widerlich sind, oder daß ich mich auf einem fleischlichen Interesse für die Schultern des Fräuleins Y. ertappe? — Keine Andeutung? Kein Appell an die Phantasie, sondern „wirkliche Vorstellung an die Sinne"? Die Resultate sind da: Meiningen, Possarts Wallenstein-Inszenierung, die „Natur" auf der Bühne, Waldbäume, Mooshügel, Glühwürmer, echte Laub-Soffiten. Aber der Ehrgeiz des Theaters, durch die Illusion sich selbst vergessen zu machen, ist der aussichtsloseste aller Ehrgeize. Die Gefahr der Desillusionierung wächst mit dem Apparat. Wenn, im Bilde gesprochen, durch den echten Moosteppich einmal der Bretterboden guckt, so ist die Ernüchterung desto größer. Je bescheidener, andeutender das Theater sich verhält, je weniger es die Sinnlichkeit agaciert, je mehr es die Einbildung freiläßt, desto möglicher ist eine reine und künstlerische Wirkung. Wer möchte bezweifeln, daß das Volk um Shakespeares Teppichgerüst vor dem Schaupöbel unserer Theater an ästhetischer Fähigkeit, an ästhetischem Glück Unendliches voraus hatte?

Ich verstehe mehr und mehr, daß alles, was ich gegen das Theater einzuwenden habe, sich auf seine wesentliche

Sinnlichkeit zurückführen läßt: es ist nicht zuletzt das Sinnlich-Gesellschaftliche der theatralischen Öffentlichkeit, was mich abgeneigt macht, was ich verachte. Wie, was wir Öffentlichkeit nennen, wäre wirklich nur Wechselwirkung des Sinnlichen, und ein „Mann der Öffentlichkeit" wäre notwendig ein Mann des Marktes, des Saales, des Menschendunstes? Geht mir! Es steht ganz fest, daß alle bürgerliche Öffentlichkeit, in welcher Optik, Akustik, physische Menschlichkeit herrschen, daß Gerichtssaal, Volksversammlung, Theater mit ihrer dicken und törichten Atmosphäre, daß sinnliche Öffentlichkeit schlechte, dumme, unzulängliche Öffentlichkeit ist. Die Öffentlichkeit, die ich meine, ist anders, ist zarter, reinlicher, weiter. Das unsichtbare, lautlose und leidenschaftliche Getriebe in den hohen Gegenden des Geistes, an dem ich teilnehme, wenn ich lese, denke und schreibe, der Zusammenklang aller Willensmeinungen und Sehnsüchte der ringenden Zeit, die stille Fernwirkung des beseelten Wortes, Freundschaften und Feindschaften über Länder und Epochen hinweg, der Name als Begriff, die Persönlichkeit als Ruhm: das ist, flüchtig bezeichnet, die Öffentlichkeit, nach der mir der Sinn steht. Zuletzt ist sie ein wenig anspruchsvoller. Man zuckt die Achseln, in dieser Öffentlichkeit, über Dinge, die im Theater zu fanatisieren vermögen . . .

. . . Was verdanke ich dem Theater? Das Erlebnis der Kunst Richard Wagners; ein Erlebnis, das ich dem Theater abgewinnen mußte und ohne das ich mein Wollen und mein geringes Vollbringen nicht denken kann. — Hat mir je das Theater einen reinen Genuß, eine hohe und zweifellose Schönheitserfahrung vermittelt? Nein.

IV

Nochmals, wir wollen die Begriffe scheiden und jedem das Seine geben. Daß das Theater die Literatur nicht nötig habe, daß man ihm eine gewisse absolute Daseinsfähigkeit zuerkennen müsse, scheint auf den ersten Blick ein spielerisch widersinniger Satz; und doch ist es eine ganz respektable Wahrheit, die man im Auge behalten muß, wenn man, wie ich, den Wunsch hat, dem Theater gerecht zu werden.

Ein junger dramatischer Dichter, dessen sich ein Theater angenommen hatte, erzählte mir, die Proben seien schrecklich gewesen: Seine Dichtung sei in den Händen des Regisseurs gleichsam zum Textbuch für etwas Fremdes, Anderes geworden, für ein Etwas, das noch gar nicht vorhanden gewesen sei . . . Dieser junge Autor hatte den Vorgang richtig empfunden; daß er ihm Pein machte, zeugt für die Kluft, das Mißverständnis, die Zwietracht, die zwischen Dichtertum und Theater besteht. Aber zur Entscheidung aufgerufen, auf welcher Seite sich in dieser Zwietracht das Recht befinde, würde ich unbedenklich für das Theater eintreten. Ich glaube in der Tat, daß die Dichter sich im Irrtum und überheblichen Unrecht befinden, wenn sie das Theater als ein Instrument, ein Mittel, eine reproduktive Einrichtung betrachten, welche ihretwegen vorhanden wäre, — und nicht vielmehr als etwas Selbständiges, Selbstgenügsames und auf eigene Art Produktives, als ein Reich, worin sie mit ihrer Dichtung zu Gaste sind und worin diese Dichtung zum Anhalt und Textbuch für eine in ihrer Art reizvolle Veranstaltung wird. Das „Buch" verhält sich zur „Aufführung" schlechterdings nicht, wie die Partitur zur Symphonie, sondern vielmehr wie das Libretto zur Oper. Die ‚Aufführung' ist das Kunstwerk, der Text ist nur

eine Unterlage. Es ist das Kennzeichen jedes rechten Theaterstücks, daß man es nicht lesen kann, — so wenig wie ein Opernlibretto. Auch Shakespeares Stücke sind nicht gelesen worden, schon deshalb, weil sie lange Zeit nur als Soufflierbüchlein vorhanden waren. Als Dichter hat er sich mutmaßlich nur auf Grund seiner Sonette und episch-lyrischen Arbeiten gefühlt; im übrigen war er ein Schauspieler und Theaterunternehmer, der sich und seiner Truppe aus Novellen, Historien und alten Dramen ziemlich lebhafte Theaterstücke herrichtete.

Wer war früher: der Schauspieler oder der Dichter, welcher ihm Stücke schrieb? Die Antwort liegt in der Frage. Ursprung und Wesen alles Theaters ist die mimische Stegreif-Produktion, und das Stück ist zunächst einmal gar nichts, als ein Aktionsplan, den die Mimen sich selbst vorzeichnen, eine fixierte Verabredung, deren literarische, das heißt: geistig-sprachliche Eigenschaften überhaupt nicht in Betracht kommen. Der improvisatorische Grundcharakter alles Theaters wird klar, wo irgend das Theater sich noch naiv und unumwunden als Selbstzweck und causa sui gibt Er wird klar bei dem geselligen Theaterspiel, wo, nach flüchtiger Verständigung über den Hergang, jeder Mitwirkende spricht, was er mag und kann; er wird klar bei dem Ballett-Divertissement, dessen „Drama" eben nur im Kopf der arrangierenden Ballettmeisterin vorhanden ist; er wird am klarsten bei dem ursprünglichsten Volksschauspiel, dem Kasperltheater, wo Goethes Auseinandersetzung zwischen Direktor, Theaterdichter und lustiger Person hinfällig ist, weil alle drei in einer Person das Spiel betreiben, — und man erinnere sich des „atemlosen" Entzückens, das Richard Wagner eines Tages angesichts solcher Volksunterhaltung empfand,

wie er in seinem Aufsatz „Über Schauspieler und Sänger" erzählt! Kein Wunder, dieses Entzücken, bei dem Theaterdirektor von Bayreuth, bei dem, der den „Ring des Nibelungen" in Szene setzte, dies ideale Kasperltheater mit seinem unbedenklichen Helden! Hat denn noch niemandem die hohe Ähnlichkeit dieses Siegfried mit dem kleinen Pritschenschwinger vom Jahrmarkte eingeleuchtet?

Wer war eher, der Schauspieler oder der Dichter, welcher ihm Stücke schrieb? Keiner von beiden; denn der erste Theaterdichter war der Schauspieler, und von dem Chorführer Äschylos bis Shakespeare, bis Molière, bis zu einer Zeit, die noch gar nicht weit zurückliegt, haben überall Schauspieler sich schlecht oder recht ihre Stücke selber geschrieben. Die theatralische Kunst unterscheidet sich wesentlich von der des eigentlichen, des absoluten Dichters; sie ist nicht sowohl ein Dichten für die Bühne, als ein Dichten auf der Bühne, sie ist eine Umwendung der dichterischen Natur ins Mimische, und sie ist ganz eigentlich Sache des Schauspielers oder solcher, die, gleich Lope de Vega, mit ihm in unmittelbarer Fühlung stehen, in seiner Sphäre leben und weben. Die Kluft, die Zwietracht zwischen Dichtung und Theater entstand sofort, als dies zum ersten Male in Vergessenheit geraten war. Was geschah? Die absolute Dichtkunst usurpierte das Schauspiel; sie dachte nicht anders, als daß es ihr zugehöre, ein Stück, ein Glied, eine Erscheinungsform ihrer selbst sei, deren sie sich ernstlich anzunehmen habe; sie versuchte sich darin und fand, daß sie es sehr gut machte. Das „Buch" emanzipierte sich. Der Theaterdichter, nichts als der Bundesgenosse der Schauspieler bisher, emanzipierte sich und begann, das Theater, das ein Zweck, sich selbst der einzige Zweck gewesen war, als ein Mittel, ein Klavier,

ein reproduktives Instrument zu betrachten und zu behandeln. Das mußte sich rächen. Das Theater ist zu stark, zu eigenwillig, um nur die Magd einer Dichtung zu sein, die sich will und ihren Ruhm, nicht den des Theaters. Eine Interessenspaltung zwischen Dichtertum und Bühne vollzog sich, jene „Trennung zwischen Drama und Theater", welche Hebbel als unnatürlich beklagte, aber deren Bestehen er anerkannte (er schrieb sie bereits von der Auflösung der griechischen Tragödie her). Das Schauspiel ward Literaturgattung, das „Buchdrama" entstand. Aber sehr folgerichtigerweise emanzipierte sich auch der Schauspieler, der einzelne, enorm befähigte, vom theatralischen Bunde, und wie um der Welt die Unabhängigkeit des Theaters vom Dichtertum handgreiflich zu machen, wurde er selbständig, Egoist, Virtuos ... Ich denke an den wildesten und grandiosesten Fall von Virtuosentum, den ich erlebt habe, an Ermete Novelli. O, er spielt Shakespeare. Der „Kaufmann von Venedig" heißt bei ihm „Shylock", — er hieße noch besser „Novelli". Alle Stücke, in denen er spielt, heißen Novelli, sind von Novelli, handeln von Novelli. Ich habe ihn in italienischen und französischen Schreckensdramen gesehen, deren Titel ich den dritten Tag vergessen und nach deren Verfassern ich mich überhaupt nicht erkundigt hatte. Geht man zu Novelli eines Stückes wegen? Braucht dieser Mann überhaupt Stücke? Sollte er nicht imstande sein, auch ohne eine fixierte dichterische Unterlage uns einen Abend lang mit seinen Schlagflüssen, Konvulsionen und Totenschluchzern die Haare zu Berge stehen zu machen? Hier ist das Schauspiel, das auf sich selber steht, von sich selber lebt; hier ist Theater aus erster Hand, Theater an sich, hier ist der Schauspieler, welcher den Dichter nicht nötig hat ...

Daß man zu einem Novelli nicht der Stücke wegen, nicht aus irgendeinem literarischen Interesse geht, brauchte nicht festgestellt zu werden. Aber die Frage ist, wieviele Leute überhaupt eines Stückes wegen und um einen Dichter zu hören in das Theater gehen. Die Frage ist, ob nicht, selbst heute und trotz allem Bildungs-Snobismus, in der erfreulichsten Weise die Zahl derer überwiegt, welche einfach kommen, um Theater spielen zu sehen, in aller Unverdorbenheit sich des Schauspiels als eines Schauspiels freuen und sich um das besondere Verdienst, das irgendein unsichtbarer „Verfasser" etwa an der Gesamtveranstaltung haben möchte, gar wenig kümmern. Man liest zuweilen in den Theaterberichten der Zeitungen, der Beifall des Publikums habe „der Vorstellung", nicht dem Stücke gegolten (das Umgekehrte liest man bemerkenswerterweise nie) — und man fragt sich, woher der Reporter das eigentlich weiß. Der Mehrheit des Publikums ist das Schauspiel gottlob noch immer ein Ganzes; das einzig Wirkliche, die eigentliche Kunstleistung sieht diese gesunde Mehrheit in der Vorstellung, der Aufführung, und sie ist weit entfernt, „das Stück" davon abzuziehen und, während sie es nirgend sonst tut, ausgemacht im Theater Literatur zu treiben. Freilich, die Literatur ist eine Macht; sie hat sich des Theaters nicht allein durch die Produktion, sondern auch auf kritischem Wege bemeistert. Die literarische Theaterkritik hat das Publikum „erzogen", sie hat es mit allen Mitteln des Geistes eingeschüchtert und ihm ein tiefes Mißtrauen gegen alle theatralische Wirkung ins Blut geimpft. Das moderne Bühnenstück darf ja nicht eigentlich bühnenfähig sein; eine sublime Untauglichkeit muß es als Dichterwerk kennzeichnen. Nichts steht mehr in Mißkredit, nichts kompromittiert heute mehr

als die Fähigkeit, ein tüchtiges Theaterstück zu schreiben, und ich glaube, daß es Schriftsteller gibt, die diese Fähigkeit sorgfältig verhehlen. Wir haben das literarische Theater, wir haben ein literarisches Publikum, — das Premierenpublikum unserer Großstädte, welches dem Rest der Theaterbesucher das Urteil diktiert. . . . Armes Zeitalter! Jede Unbefangenheit, jeder Wille zum Glück, jeder gute Mut, sich gefallen zu lassen, was einem wirklich gefällt, ist abhanden gekommen. Mehr als einmal hat mich das Erbarmen mit dieser verschüchterten Menge ergriffen, die demütig allerlei Dichterschmerzen, Milieustudien und psychologische Finessen applaudiert und nicht einmal mehr weiß, daß sie sich im stillen nach Schlagflüssen und Totenschluchzern sehnt. Mein Trost ist, daß dieser Zustand nicht lange währen, dieser Terrorismus der Literatur über das Theater nicht von Dauer sein kann. Er hat viel äußere Verwirrung gestiftet, — er hat im Grunde nicht sehr zu schaden vermocht. Die größten Bühnen, mit ehrwürdiger theatralischer Tradition, sind auch heute noch unliterarisch und werden es immer bleiben. In Wien klagen die Zeitungsschreiber, „daß das Burgtheater die wertvollen modernen Dichter fast nie zu Worte kommen lasse". „Dahin", klagen sie, „mußte es mit dieser vornehmsten deutschen Bühne kommen, daß ihr Repertoire aus platten Lustspielen und rohen Kolportagestücken besteht!" Man antwortet ihnen in trockenem Tone, daß das Burgtheater (welches, wie ich anmerken möchte, sich fünfzig Jahre lang besonnen hat, ehe es Hebbels „Gyges" zur Aufführung brachte) „zwar Jahrzehnte hindurch die erste deutsche Bühne war, — aber niemals in bezug auf die Stücke, sondern immer nur in bezug auf die Schauspieler," und daß es „zu allen Zeiten mehr schlechte

als gute Stücke gespielt hat.“ So ist es in der Ordnung. Der Rang eines Theaters bestimmt sich danach, wie gut oder schlecht dort Komödie gespielt wird, — nicht danach, in welchem Maße es die Literatur begünstigt; und für unsere Bühnenschriftsteller sollte es sich darum handeln, gute Theaterstücke mit möglichst hohem, dichterischem Wert, nicht darum, Dichtungen unter möglichster Berücksichtigung des Theaters herzustellen. Das Schauspiel ist nicht eigentlich ein Literaturzweig, und derjenige, welcher von der Bühne herab zu wirken wünscht, sollte sich nicht so sehr als Dichter, denn als Theatermann und Angehöriger eines theatralischen Bundes fühlen. Viel mehr, als es jetzt der Fall ist, sollten die Schauspiel-Verfasser wieder in und mit dem Theater leben, ja, eine Versöhnung, ein Ineinander-Aufgehen der Interessen ist vielleicht erst möglich, wenn der Bühnendichter wieder unmittelbar zur Schauspielerschaft gehört, als Dichter aus ihr hervorgeht.

Wünsche ich, dem Theater gerecht zu werden — ja oder nein?

Ich möchte über all dem Wohlwollen das Drama nicht allzu kurz kommen lassen. Ich mißbillige aufrichtig jede Schreckensherrschaft der Literatur über das Theater, man hat es gesehen. Aber ich würde ungern den Anschein erwecken, als wollte ich einer Diktatur des Theaters — unseres Theaters — auf dichterischem Gebiete das Wort reden. Es wurde anerkannt, ja betont, daß das Schauspiel eigentlich kein Literaturzweig sei, und sicherlich wäre es das Natürliche, das Gesunde, das Ideal, wenn man eine Unterscheidung zwischen Drama und Theater überhaupt nicht zu machen brauchte. Aber die Trennung besteht, sie ist anerkannt von den Größten, und so muß es erlaubt sein, dem

Drama als Dichtungsart auch in diesem Zusammenhange zwei Worte zu widmen.

Ich glaube, daß heute über den Begriff des Dramas, nicht nur unter Laien, sondern gerade bei den Hütern und Grenzwächtern der Formen, bei den Theoretikern und Kritikern, viel Mißverständnis herrscht. Man liest da etwa, das oder jenes Drama sei keines, sei völlig undramatisch, denn es sei zu lyrisch, biete nicht genug „Handlung", sei vor allem viel zu redselig, um für die Aufführung in Betracht zu kommen . . . Zu fragen, ob diese Einwände denn eigentlich stichhaltige Einwände gegen ein Drama als Drama seien, kommt niemandem in den Sinn. Es scheint, daß vollkommene Einhelligkeit herrscht in betreff dessen, was eigentlich „dramatisch" sei. Dennoch ist mindestens sicher, daß eine Wandlung mit der Bedeutung dieses Wortes vor sich gegangen ist, daß man heute etwas damit meint, was ursprünglich nicht damit gemeint worden ist, und daß man als undramatisch bezeichnet, was einem früheren Geschmack schlechterdings nicht dafür galt.

Alle Welt übersetzt „Drama" mit „Handlung": unsere ganze Ästhetik des Dramas beruht auf dieser Übersetzung. Trotzdem ist sie vielleicht ein Irrtum. Ein Philologieprofessor hat mich darüber belehrt, daß das Wort „Drama" dorischer Herkunft ist und nach dorischem Sprachgebrauch „Ereignis", „Geschichte" bedeutet, und zwar im Sinne der „heiligen Geschichte", der Ortslegende, auf der die Gründung des Kultus ruhte. „Drama" bedeutet also kein „Tun", sondern ein Geschehen, eine Begebenheit, und diesen Sinn nimmt das Wort auch in dem antikisierenden deutschen Drama wieder an. Unter Schillers Werken ist ja nicht allein „Die Braut von Messina" sophokleisch

empfunden. „Nicht einmal im ‚Wilhelm Tell‘,“ sagt Georg Brandes in den „Hauptströmungen“, „ist der Gesichtspunkt modern, im Gegenteil, in jeder Beziehung hellenisch. Der Stoff“, sagt er, „ist nicht dramatisch, sondern episch aufgefaßt.“ Und er nennt die Handlung „vielmehr eine Begebenheit“. Man sieht, wie hier eine Behandlungsweise, die dem antiken Dichter als dramatisch gegolten hätte und dem antikisierenden Dichter als dramatisch gilt, von einem modernen Standpunkte aus geradezu als „episch“ bezeichnet wird: ein Wink zur Vorsicht, jedenfalls im Gebrauche des Vorwurfes „undramatisch“. Wollte man „Drama“ im Sinne eines Tuns, einer actio, übersetzen, so müßte man zuvor den Begriff der „Handlung“ in den der „heiligen Handlung“, des Weiheaktes umbiegen, und wie die erste dramatische Handlung eine rituelle Handlung war, so scheint es in der Tat, daß immer das Drama auf dem Gipfel seines Ehrgeizes diesen Sinn wieder anzunehmen strebt. Die Rütliszene ist eine „Handlung“ ja nur im Sinne von Zeremonie; und im „Parsifal“ ist der Kultus in Form von Taufe, Fußwaschung, Abendmahl und Monstranzenthüllung auf die Bühne zurückgekehrt. Das aber, was man heute unter „Handlung“ versteht, schloß das antike Drama bekanntlich gerade aus, verlegte es vor den Anfang des Dramas oder hinter die Bühne, und was es eigentlich vorführte, war die pathetische Szene, der lyrische Erguß, ein Handeln von etwas, mit einem Worte die Rede. Es war bei dem klassischen Drama der Franzosen nicht anders. Bei Racine, bei Corneille ist die unmittelbare Darstellung der Handlung fast ganz von der Szene verbannt; sie ist nach außen verlegt, und auf der Bühne herrscht die Motivierung, die Analyse, die hoch stilisierte Rede, herrscht mit einem

Worte der Vortrag. Henrik Ibsens Wirkung ist gewiß nicht oratorischer Art, aber was war es, technisch genommen, was schon seinen ersten Verehrern bei den „Gespenstern" etwa, bei „Rosmersholm" die Erinnerung an die antike Tragödie weckte? Seine analytische Technik, offenbar, und daß er gewissermaßen begann, wo die Handlung zu Ende war, daß er sehr die „Vorgeschichten" liebte, — im Gegensatz hierin zu Richard Wagner, diesem fanatischen Szeniker, dem Vorgeschichten ersichtlich etwas schwer Erträgliches waren. Wagner, mit der Gestaltung seines dramatischen Entwurfes „Siegfrieds Tod" beschäftigt, ertrug es nicht (er erzählt es selbst), daß eine große Vorgeschichte vorm Anfang lag. Er schrieb den Jungen Siegfried, die Walküre, das Rheingold, er ruhte nicht, bis er alles zur direkten „sinnlichen" Vorstellung gebracht hatte, in vier Abenden alles, von der Urzelle, dem Erzbeginn, dem ersten tiefen es des Rheingoldvorspiels an. Er glaubte, nur so sei es dramatisch. Dennoch sieht jeder Künstler, daß nur seine motivische Technik, eine epische Technik, wie gesagt, ihm diese Ausführlichkeit wünschenswert machte. Was er schuf, war ein szenisches Epos, — etwas Wundervolles, aber kein Drama, im modernen nicht und gewiß nicht im Sinn der Tragödie.

Der heutige Begriff des Dramatischen kann aus dem klassischen Drama nicht abgeleitet werden, sondern ist lediglich unter dem Gesichtspunkt des Theaters zu verstehen, — unseres modernen Schauspiels, wie es sich seit dem Ausgang des Mittelalters aus der leiblichen Darstellung des Abenteuerromans entwickelt hat. Was heute als dramatisch gilt, ist das Abenteuer, ist die „packende Handlung", ist, mit einem Worte, der romaneske Einschlag im Drama,

und die beliebtesten Schauspiele sind in Wahrheit nur szenisch komprimierte Romane. Aber man soll nicht glauben, daß Lyrismus, daß ein Mangel an zur Schau gestellter Handlung, daß vor allen Dingen die Herrschaft des Wortes auf der Bühne gegen ein Drama als solches bereits etwas beweise, und daß das Wesen des Dramas in einer wortkargen und atemlosen Aktivität bestehe. Die Griechen, die Franzosen Racines gingen nicht ins Theater, um sich ein Abenteuer vorstellen zu lassen, sondern um sich an schön gemeißelten Reden zu ergötzen, und gesetzt nur, daß die Rede wirklich für den Vortrag gedacht, auf edle Art mundgerecht und lebendig ist, so ist sie dramatisch.

Vor sechsunddreißig Jahren sagte Theodor Fontane in der „Vossischen Zeitung": „Die Seele sehnt sich nach Klarem, Schönem, Reinem. Und wenn es auch nur Dialoge wären! Ihr modernen Dramatiker aber, gehet hin und seid dieses wiedererwachenden Zuges Zeugen! Es ist nicht nötig, daß Gift und Dolch, mit einer Art von Ausschließlichkeit, für ‚Handlung' sorgen; das Wort ist eine Macht nach wie vor, und die Schönheit übt ihren Zauber heute wie zu allen Zeiten. ‚Die Piccolomini' sind ein sogenanntes langweiliges Stück — ach, wieviel interessante gäb' ich dafür hin!"

V

Uns Deutschen ist eine Ehrfurcht vor dem Theater eingeboren, wie keine andere Nation sie kennt. Was dem übrigen Europa eine gesellige Zerstreuung ist, ist uns zum mindesten ein Bildungsfaktor. Noch neulich hat der deutsche Kaiser gegen eine französische Schauspielerin geäußert: Wie die Universität die Fortsetzung des Gymnasiums sei, so sei uns die Fortsetzung der Universität das Theater. Das ist,

wie gesagt, das Mindestmaß von Respekt. Nur bei uns konnte eine Schrift wie „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" ans Licht treten. Nur bei uns konnte „Bayreuth" konzipiert und verwirklicht werden. Daß das Theater als Tempel möglich sei, ist ein nicht zu entkräftender deutscher Glaube, und dieses tiefernste theatralische Ideal ist vielleicht schuld daran, daß die deutsche Bühne so arm an heiteren Kunstwerken geblieben ist. Selbst für den aber, der die künstlerische Hegemonie des Theaters aus guten Gründen bekämpft, wird jene Möglichkeit immer ein Problem von großem Reiz bedeuten.

Als der tragische Chor im Tanz um den Altar der Thymele schritt, da war das Theater ein Tempel. Und in Bayreuth hat es nach Jahrtausenden zum zweiten Male — wenigstens die Miene eines Nationalaktes und künstlerischen Gottesdienstes angenommen: wobei der Verdacht, daß dieses Bayreuth doch schließlich nur der Ausdruck höchsten Künstlerehrgeizes und nicht ein Nationalausdruck sei, freilich nicht ganz zu unterdrücken ist. Auf jeden Fall ist es dem hieratischen Genie Richard Wagners gelungen, ein Theater, ein bestimmtes, *sein* Theater zu einer Weihestätte, einem über alles gemeine Theaterwesen erhöhten Haus der Mysterien zu machen, — ein Beginnen, an dem noch Goethe so gründlich scheiterte. Goethe nahm seine Entlassung von der Oberdirektion der Weimarer Bühne, weil der Herzog darauf bestand, daß eine „Spezialität", wie wir heute sagen würden, ein dressierter Pudel nämlich, auf dieser Bühne dem Publikum als Held eines Melodramas vorgeführt werde: er sah eine „Herabwürdigung" des Theaters darin. Vielleicht war hier der Weise einmal nicht weise. Vielleicht ist es unweise, so streng auf die Würde einer einzelnen

Bühne zu halten, da doch, vernünftig überlegt, die Bühne an sich nichts ist, sondern in jedem Falle nur etwas vorstellt. Was ist das Theater? Ein Brettergerüst. Du kannst darauf auf den Händen gehen oder ein unsterbliches Gedicht rezitieren. Wo gestern Ballettbeine schwirrten, schreitet heute Medea. Das Theater verlangt so viel Vergessen, daß man auch noch vergessen mag, was „gestern" war. Das Theater ist eine Gegenwart und hat kein Gestern. Es ist recht häufig nur ein „Lokal"; aber sein Ehrgeiz, ein Tempel zu sein, wird immer wieder erwachen, und er ist gut in seinem Wesen gegründet.

Das Wesen des Theaters ist die Sinnlichkeit. Aber von der Sinnlichkeit, der Sinnfälligkeit bis zur Sinnbildlichkeit ist nur ein Schritt. Das Theater als symbolische Anstalt hat mich oft beschäftigt. Die Anzeichen dafür, daß das Sinnbild der eigentliche Sinn des Theaters sei, sind schon in den tiefsten Gegenden der theatralischen Kunst zu finden. Man betrachte in diesem Lichte einmal eine beliebte Bühnenpersönlichkeit niederen Ranges, irgendeine populäre Figur hinter der Rampe eines Vorstadt- oder Operettentheaters. Die Münchener zum Beispiel beklatschen „ihre" * * *, diese gedrungene und kreischende Soubrette, die nichts wäre als das, wenn sie nicht den Reiz der Echtheit hätte. Sie ist ein Typus, ein populäres Ideal; sie hat etwas Fürstliches, denn sie ist repräsentativ. Das Volk beklatscht sich selbst, indem es sie beklatscht. Solange sie, der Menge gegenüber, herausgehoben und erhöht, auf den Brettern steht, ist sie in der Tat ein Sinnbild.

Aber der Symbolismus des Theaters reicht ja viel weiter und höher. Jede rechte Bühnen- und Schaugestalt großen Stils ist ein Sinnbild. Man denke sich den folgenden

dichterischen Charakter. Ein Mann, edel und leidenschaftlich, aber auf irgendeine Weise gezeichnet und in seinem Gemüt eine dunkle Ausnahme unter den Regelrechten, unter „des Volkes reichen, lockigen Lieblingen"; vornehm als Ausnahme, aber unvornehm als Leidender, einsam, ausgeschlossen vom Glücke, von der Bummelei des Glücks und ganz und gar auf die Leistung gestellt. Gute Bedingungen, das alles, um die „Lieblinge" zu überflügeln, welche die Leistung nicht nötig haben; gute Bedingungen zur Größe. Und in einem harten, strengen und schweren Leben wird er groß, verrichtet öffentlich ruhmvolle Dinge, wird mit Ehren geschmückt für seine Verdienste, — bleibt aber in seinem Gemüt eine dunkle Ausnahme, sehr stolz als ein Mann der Leistung, aber voller Mißtrauen in sein menschliches Teil und ohne Glauben daran, daß man ihn lieben könne. Da tritt ein junges Weib in sein Leben, ein lichtes, süßes, vornehmes Geschöpf. Sie liebt ihn um deswillen, was er tat und litt, sie verschmäht alle lockigen Lieblinge und erwählt ihn. Sein ungläubiges Entzücken lernt den Glauben. Sie wird seine Frau, und er ist in der Ehe fern von Eifersucht. „Sie hatte Augen ja und wählte mich." Sie ist seine Versöhnung mit der Welt, seine Rechtfertigung, seine Vollendung, sie ist sein menschlicher Adel in Person. Und nun wird durch eine teuflische Ohrenbläserei dieser Mann langsam mit dem Verdacht vergiftet, daß sein Weib ihn mit irgendeinem glatten und gewöhnlichen Burschen hintergehe. Langsam, unter Qualen zerfrißt der Zweifel seinen Stolz, seinen jungen Glauben an das Glück. Er ist dem Zweifel nicht gewachsen, er ist nicht sicher, die bittere Erkenntnis stellt sich ein, daß seinesgleichen nie sicher sein kann, daß er sein Leben niemals auf Glück und Liebe hätte gründen

dürfen und daß mit dem Glauben an dieses Liebesglück nun auch sein Leben vernichtet ist. „Warum vermählt' ich mich?!" Er bricht zusammen; und der Rest ist das Chaos, ist Mord und Selbstmord. — Man denke sich diesen Mann und Gatten als Helden einer erzählenden Dichtung. Der Romandichter wird sich nicht unbedingt genötigt fühlen, der Figur die Abzeichen ihrer Wesensart mit pittoresken Strichen ins Gesicht zu malen. Im Gegenteil wird er vielleicht einen besonderen Reiz darin finden, das Äußere des Mannes in einen betonten, ironischen Gegensatz zu seiner seelischen Verfassung zu bringen, — so wird es ihn vielleicht lebenswahrscheinlicher dünken. Auf der Bühne aber, als Schaugestalt, ist dieser psychologische Typus ein — Mohr: er ist schwarz, seine besondere Art ist auf der höchsten Galerie als Schwärze sichtbar, er ist kein Typus mehr, er ist ein Sinnbild, ein Symbol, — der erhöhte Statthalter all derer, welche in irgendeinem Sinne „schwarz" sind und darum nicht klug tun, sich zu vermählen . . .

Die populäre Schauspielerpersönlichkeit ist symbolisch, die große Schauspielgestalt ist symbolisch, — mehr noch: auch das theatralische „Handeln", alles echt theatralische Tun ist symbolisch. Stets hat mich die Flagge, jene berühmte Flagge im dritten Akt von Ibsens „Klein Eyolf" interessiert, die Borgheim im ersten Auftritt auf Halbmast hißt und die am Ende dann Allmers zur vollen Höhe heraufzieht . . . das ist alles, was in diesem Akte getan wird, — es ist der eigentliche „Akt". Inmitten einer vollkommenen und äußersten Vergeistigung des Schauspiels bleibt als einziges naives, sinnliches und augenscheinliches Tun diese kleine bedeutsame Zeremonie übrig, und sie ist mir als Zeremonie stets als theatralische „Handlung" par excellence erschienen.

Repräsentativität hat noch immer zur Zeremonie und zum Formalismus geführt, und die Symbolik des Theaters, in seiner Sinnlichkeit, seiner Augenscheinlichkeit gegründet, ist es in der Tat, worauf alle szenische Feierlichkeit beruht und wodurch sie innerlich gerechtfertigt wird. Von Feierlichkeit und gemessener Umständlichkeit ist der Szene immer etwas geblieben: und gerade der niedrigsten. Wieviel Grotesk-Zeremonielles findet sich noch im Operettenstil, — welcher sich darin mit dem höchsten und ehrgeizigsten Schauspiel berührt, mit der Rütliszene, der „Braut von Messina": nicht zu reden von dem konservativen Theater Europas, dem französischen, auf welchem noch heute ein abgezirkelter und reigenartiger Formalismus herrscht wie vor zweihundert Jahren. Wir kennen das nicht mehr, wir lachen wohl gar darüber, — wir haben das naturalistische Theater. Und dennoch: daß Stil, Form, Gemessenheit und Reigen zum Wesen der Szene gehören, daß das „naturalistische Theater" eine gröbliche contradictio in adjecto ist, — ich glaube, diese Erkenntnis beginnt auch bei uns nachgerade wieder zu dämmern.

Symbolik und Zeremoniell, — einen Schritt weiter noch, oder kaum noch einen Schritt, und wir haben die szenische Handlung an dem Punkte, wo sie rituell und Weiheakt wird, wir haben das Theater auf seinem Gipfel — nämlich auf dem Hügel von Bayreuth, wir haben das Schauspiel dort, wo es „Parsifal" heißt. Das letzte Werk Wagners ist auch sein theatralischstes, und nicht leicht war eine Künstlerlaufbahn logischer als seine. Eine Kunst der Sinnlichkeit und des symbolischen Formelwesens (denn das „Leitmotiv" ist eine Formel, — mehr noch: es ist eine Monstranz, es nimmt eine fast schon religiöse Autorität in Anspruch) führt mit Notwendigkeit ins Zelebrierend-Kirchliche zurück, —

ja ich glaube, daß die heimliche Sehnsucht, der letzte Ehrgeiz alles Theaters der Ritus ist, aus welchem er bei Heiden und Christen hervorgegangen. Kirche und Theater, so weit auch ihre Wege auseinandergegangen sind, so sind sie doch stets durch ein geheimes Band verbunden geblieben; und ein Künstler, der, wie Richard Wagner, gewohnt war, mit Symbolen zu hantieren und Monstranzen emporzuheben, mußte sich schließlich als Bruder des Priesters, ja selbst als Priester fühlen. Die „Wirklichkeit" des Theaters, seine direkte Wirkung auf eine konkrete Versammlung, zusammen mit seiner unter allen Künsten außerordentlichen Wirkungssucht, war der Grund, warum es sich von jeher nur zu gern, nur zu skrupellos außerkünstlerischer Wirkungen bedient, die Sache auf fremde Gebiete hinübergespielt und an alle erreichbaren Glocken geschlagen hat. Es hat sich soziale, politische, nationale, moralistische Wirkungen zunutze gemacht, — es hat sich die ehrwürdigste Wirkung, die religiöse, nicht entgehen lassen und wird sie sich in Zukunft vielleicht noch weniger entgehen lassen. Schiller hat in seiner Abhandlung über die Schaubühne die Verwandtschaft der Wirkungen von Religion und Theater in Meistersätzen ans Licht gestellt. Denkt man seine Gedanken zu Ende, so scheint es einem nicht mehr unmöglich, daß in irgendeiner Zukunft, wenn es einmal keine Kirche mehr geben sollte, das Theater allein das symbolische Bedürfnis der Menschheit zu befriedigen haben —, daß es die Erbschaft der Kirche antreten und dann allen Ernstes ein Tempel sein könnte.

VI

Dazu müßte es freilich vor allen Dingen seines natürlichen und ursprünglichen Berufes als Volkskunst, als Anstalt zur

Unterhaltung und Erhebung des Volkes sich wieder bewußt werden, und ob es nun wirklich die Möglichkeiten zu einer so ehrwürdigen Zukunft, wie wir sie andeuteten, in sich trägt oder nicht: fast gewiß ist, daß dem Volkstheater die Zukunft gehört. Ein Wort denn zum Schluß über dieses.

Daß der Romantiker und Königsfreund Richard Wagner es war, der die Demokratisierung des Zuschauerraumes, seine Nivellierung (wenn das Bild erlaubt ist) zum Amphitheater zuerst in Deutschland — zuerst in der ganzen Welt! — wieder vollzog: das gehört zu den lebensvollen, die Kategorien verwirrenden, die Antithesen aufhebenden Tatsachen, an denen der freie Geist seine Freude hat. Wie sollte denn aber auch der Dramatiker und Theatraliker großen Stils je etwas anderes sein können als romantischer Demokrat in dem Sinne, wie Wagner es in den „Meistersingern" ist, — da ja das ideale Theaterpublikum gar nicht anders denn volkhaft, volkstümlich-einheitlich, volkstümlich-empfänglich in seiner Seele auch für das Höchste und unverbildet-amüsabel zu denken ist — kurz, als das Volks-Publikum, das Hebbel meinte, als er aussprach, daß unser modernes Theater zwar von jeher nur Unterhaltungsmittel, nur Zeitvertreib gewesen, daß aber, solange es Zeitvertreib des Volkes, „des wirklichen, wahren" Volkes bleibe, es nicht verloren sei.

Verloren, in der Tat, scheint das Theater erst, seitdem es zum Zeitvertreib der Bourgeoisie geworden, welche die anti-romantische, die unvolkstümliche Demokratie recht eigentlich repräsentiert, und zu welcher Bürgertum sich verhält wie das „wirkliche, wahre" Volk zur modernen Masse. Daß Wagners Theater, daß Bayreuth vom bourgeoisen Pöbel, i. e. vom internationalen Reisepublikum

usurpiert wurde, wäre reine Ironie, wenn nicht Wagners Kunst außer jener hohen Volksgerechtheit, die ihr den mythisch großen Stil verleiht, Elemente bärge, die das Schicksal Bayreuths nur zu wohl erklären: hochartistische und morbide Elemente eines weltgerechten Europäismus, ohne die sie — wir wollen ehrlich sein — auch für unseresgleichen nie geworden wäre, was sie uns war, die sie aber, der mondänen Bourgeoisie als Stimulans und Opiat zu dienen, ebenfalls erst tauglich machte. Trotzdem ist Bayreuth seinem Ideale, seiner Idee nach ein Volkstheater: daß ein Platz zwanzig Mark kostet, gehört, wie das Publikum und wie manches andere, nur zur „Erscheinung". Während aber Wagner den Zuschauerraum im volkstümlichen Geist reformierte, enthielt er sich (ach, es handelte sich dabei um das Gegenteil von „Enthaltsamkeit") einer ebensolchen Reform der Bühne, — wenn man es ihm auch freilich nicht so ganz und gar vergessen sollte, daß er, theoretisch wenigstens und in Hinsicht auf die Schauspielbühne (im Gegensatz zu seiner Bühne, zur Bühne der Großen Oper), sich auch diesem Problem mit Leidenschaft hingegeben und fast alles darüber gesagt hat, was unsere neuesten Neuerer bisher darüber zu sagen gewußt haben.

Das Wort „Andeutung" zum Beispiel, das in den gegenwärtigen Beratungen über die Reform der Szene eine so große Rolle spielt, hat er zuerst gebraucht: Es sei zu erwarten, sagt er, daß es sich auf einer zukünftigen, gesundeten deutschen Schauspielbühne nicht um „Ausführungen", sondern nur um „sinnreiche Andeutungen" handeln werde; wie ja auch Schinkel daran erinnerte, daß das Theater der Alten absichtlich jede gemeine Täuschung vermieden und aus der „symbolischen Andeutung" des Ortes jene „wahre

und ideale Illusion" habe erwachsen lassen, die „ein ganzes modernes Theater mit allen Kulissen und Soffitten" nicht zu vermitteln vermöge. Wenn nun aber all unsere moderne Reform auf Andeutung, auf Vereinfachung, Läuterung, Vergeistigung der Szene ausgeht, so sind diese Bemühungen freilich schon durch Argumente rein theoretischer und ästhetischer Natur zum Überfluß gerechtfertigt. Der szenische Naturalismus mit seiner Pappdeckelregie, dem Raffinement seiner Kindereien ist logisch auf keine Weise zu verteidigen. Seine Fürsprecher bestehen darauf, daß das Theater auf der direkten Darstellung an die Sinne beruhe, daß das szenische Kunstwerk sich nur durch den Fortschritt aus der Einbildung in die Wirklichkeit erzeuge. Aber das Theater als „Wirklichkeit" ist, wie wir schon einmal sagten, nicht konsequent: sonst dürften nicht nur Gehör und Gesicht, sondern müßte auch der — so feine, so wichtige, so suggestible — Geruchssinn auf seine Kosten kommen — wie man es denn horriblerweise „wirklich" erlebt hat, daß der Manzanillobaum in der „Afrikanerin" parfümiert war, oder wie der jugendliche Schiller für seinen Hofmarschall von Kalb vorschreibt, daß er „einen Bisamgeruch über das ganze Parterre" verbreite. Gorkis „Nachtasyl" müßte stinken. Der Einwand, daß der Rahmen des Bühnenbildes eine Grenze sei, über die nichts hinausdringen dürfe, wäre nur für die Pantomime stichhaltig, denn im übrigen hört man die Personen ja sprechen. Beschränkt aber das Theater seine Sinnlichkeit; bleibt es Kunst, insofern es den Schritt in die Wirklichkeit nicht ganz tut; wird der Geruchssinn zur Teilnahme nicht zugelassen, das Gehör festlich bewirtet, nämlich mit Gesang, Versen, einer gehobenen, gereinigten Rede: nun, so liegt der Widersinn einer

Bearbeitung des Gesichtssinnes mit naturalistischen Mitteln auf der Hand.

Man soll auch nicht glauben, die Primitivisierung und Vergeistigung der Szene sei gleichbedeutend mit Dürftigkeit. Ich sah um die letzten Weihnachten im Münchener Alten Rathaus ein nach alten Mustern verfaßtes und inszeniertes „Krippenspiel". Nie hat irgendwelches Theater eine reinere, feinere und lieblichere Wirkung auf mich ausgeübt. Die szenische Einfalt konnte nicht weiter getrieben sein. Ein dreiteiliger Schauplatz — Proszenium, Mittel- und Hinterbühne, durch Vorhänge voneinander getrennt — bot Raum und Rahmen für die ganze fromme Historie mit ihrer Fülle himmlischer, irdischer und höllischer Gesichte. Die Wirtsleute zu Bethlehem, die das heilige Paar in den Stall verwiesen, trugen schwäbische Bauerntracht, Herodes' Häscher und Reisige schritten in mittelalterlicher Eisenrüstung, und die Hirten auf dem Felde knieten, vom Glanz der Engel betroffen, in Wadenstrümpfen bei ihrem Feuer. Die Phantasie schwebte frei über Raum und Zeit. Manche der handelnden Personen, himmlische Heerscharen und rote Teufel, kamen durch die Saaltüren herein und beschritten die Bühne von vorn. Maria und Joseph wandelten im Proszenium auf und nieder und legten so vor unseren Augen die Wegstrecke von Nazareth nach Bethlehem zurück. Aber die Könige aus dem Morgenlande kamen in prächtigen Gewändern mit einem glänzenden Sklavengefolge, das mit altem Golde beladen war, und ihr Aufzug mochte darüber beruhigen, daß Schaulust auch vor der neuen, gereinigten Szene auf ihre Kosten wird kommen können.

Aber die moderne Theaterreform-Bewegung ist nicht rein ästhetischen Sinnes; sie ist nicht ganz allein Ausdruck neuer,

d. h. jenseits der bourgeoisen Epoche liegender Geschmacksbedürfnisse. Nein, alle diese auf Naivisierung und Simplifizierung, auf eine edle Verkindlichung des Theaters gerichteten Bestrebungen; diese wachsende Neigung zu seinen ganz primitiven Formen, wie sie etwa aus der Herzlichkeit spricht, mit der das Andenken des Marionetten-Pocci zu seinem hundertsten Geburtstag gefeiert wurde; dies liebevolle Werben von heute um das Puppen-, das Krippen-, das Schattenspiel, — sie bedeuten offenbar Tieferes und Wichtigeres. Was sich darin ausspricht, ist vor allem die wiedergewonnene Einsicht in die volkstümliche Grundnatur des Theaters, ein durch den Geist der Zeiten gebotenes Zurückgehen auf sein Wesentliches, sein populäres Element, ein Sichwiederbesinnen des Theaters selbst — denn aus ihm kommt die Bewegung, nicht etwa aus der Literatur — auf seinen wahren und ursprünglichen Beruf als Volkskunst.

Die höfische Epoche des Theaters ist vorüber, die bourgeoise auch, — das Theater will wieder Volksanstalt, Volksveranstaltung werden, niemand zweifelt daran. In allen ihren Sprachen, vor allem auch in der wirtschaftlichen, redet die Zeit diesem Willen zugunsten. Das theatralische Institut wird wirtschaftlich gar nicht mehr haltbar sein, außer es weite sich aus zum Schautempel für Tausende. Die konkrete Erscheinung des Volkstheaters ist selbstverständlich das Massentheater, dessen Zuschauerraum den Typus des Zirkus-Amphitheaters wieder wird annehmen müssen, und dessen Bühne nicht die unseres Halbtheaters bleiben kann.

Stellen wir fest, daß es wiederum Wagner war, der zuerst für das Zukunftsschauspiel das moderne Halbtheater

mit seiner nur im Bilde, en face uns vorgeführten Szene überhaupt von der Hand gewiesen und auf den alten, nach allen Seiten offenen Schauplatz zurückgedeutet hat. Neuestens hört man, zur Überwindung einer unkünstlerischen und praktisch veralteten Raum-Naturalistik, das reliefartige Bühnenbild empfehlen, das bei den Japanern erhalten ist, und dessen in Deutschland schon Goethe sich gelegentlich bedient hat. In jedem Fall wird auf der neuen Szene das Symbol, die künstlerische Andeutung herrschen, dergestalt, daß etwa der „Prolog im Himmel" erwachsenen Menschen mit leidlicher Würde und ohne den Aufwand an Gazewolken und Perspektivenschwindel, den wir uns heute gefallen lassen müssen, wird vorgeführt werden können. Man muß zugeben, daß ein Theater, das dem höchsten und echtesten dramatischen Gedicht der Deutschen, dem „Faust", so gut wie ratlos gegenübersteht, — gerichtet ist.

Für meinen Teil möchte ich die Diskussion einen Augenblick auf einen Punkt lenken, der bislang, soviel ich weiß, noch niemals berührt worden ist. Es handelt sich um die „Maske", die Gesichtscharakterisierung der Schauspieler. Muß man glauben, daß die Fettschminke immerdar an der Herrschaft bleiben wird? — In einem Büchlein über das „Französische Theater der Vergangenheit" fand ich ein Bruchstück des „Essai sur l'art dramatique" von Sebastien Mercier, einem Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts. Der Verfasser bricht hier eine Lanze für die antike Larve, — und ich bekenne, daß ich ihm mit aufrichtigem Vergnügen dabei zugesehen habe. „Man muß sich," sagt er, „die Larve, deren sich die griechischen Schauspieler mit so viel Vorteil bedienten, nicht wie die groben Larven unserer Tänzer vorstellen . . . Die Maske der Alten

war eine sehr delikate, künstlich zubereitete Haut, fast so fein als die Epidermis, und ließ Augen, Mund und Ohren ganz frei. Auf dieser Haut zeichnete man mit geschickter Hand die Züge nach, welche eine Rolle charakterisieren sollen . . . Die Bewegungen der Seele wurden unter dieser dünnen, fast durchsichtigen Hülle nicht erstickt . . . Zudem malen sich die Lebhaftigkeit und das Gewirre der Leidenschaften meistens am Mund und in den Augen; sie wurden von der Stimme und der Gebärde unterstützt, und vielleicht vermehrte sogar eine kleine Hindernis die Bemühung des Schauspielers. Weil er auf der einen Seite verlor, so war er darauf aus, auf der anderen so viel bereiter zu sein. Einige feine Schattierungen konnten schon aufgeopfert werden: dafür muß man aber auch das genaue Verhältnis, das zwischen der Gesichtsbildung und dem Charakter war, ein kostbares Verhältnis, das die Täuschung hervorbrachte und unterhielt, nicht für etwas Geringes halten." — Selbst in Frage gestellt, ob das alles heute noch wissenschaftlich zutrifft, — ist es nicht sehr bemerkenswert? — Zweifellos hat dieser gepuderte alte Herr vollkommen recht, wenn er sagt, daß die Griechen, „zu eifersüchtig auf ihr Vergnügen, zu verliebt in eine Kunst waren, die mit ihrer Politik und Religion zusammenhing, als daß sie nur so obenhin den Gebrauch der Masken eingeführt hätten, wenn die Erfahrung sie nicht gelehrt hätte, daß die Kunst dabei gewinnt." Und er hat ebenfalls recht, wenn er hinzufügt, daß man „eine Gewohnheit, deren (wie die Geschichte sagt) erstaunliche Wirkung man nicht gesehen hat, nicht als abgeschmackt und lächerlich verdammen" dürfe. Ich halte es keineswegs für ausgeschlossen, daß die Schaubühne der Zukunft gelegentlich auf die antike Maske zurückgreifen

wird, ja, ich wundere mich, daß bei den neuesten Beratungen noch niemand darauf verfallen ist, sich ihrer anzunehmen. Sie gehört durchaus ins Bereich dessen, was man heute will. Sie würde die bürgerliche Persönlichkeit der Schauspieler zurückdrängen, sie würde zur Veredelung, Entrückung, Vergeistigung, Stilisierung, Reinigung der Szene — mit einem Worte dazu beitragen, das ästhetische Niveau des Theaters zu erhöhen. Ein Drama, ein Theater, das nach dem Dekorativen, Typischen, Symbolischen trachtet (und dieses Trachten ist vorhanden), muß irgend wie und wann einmal auf die Maske zurückkommen . . .

Ich breche ab . . . nicht ohne Hoffnung, durch die Wendung, die ich meinem Vortrag am Ende gegeben, oder die er vielmehr genommen hat, den Leser mit mancher Anzüglichkeit und Paradoxie versöhnt zu haben, die ich mir vordem in bezug auf das Theater habe zuschulden kommen lassen. Ich habe eine Lanze gebrochen für den europäischen Roman, als dessen Sohn und Diener ich mich fühle, eine Lanze gegen das Theater, beinahe auch gegen das Drama, indem ich einer Ästhetik, die dem dramatischen Kunstgeist vor dem epischen den Vorrang zu sichern noch immer sich versteift, für meine Person den Glauben kündigte. Daß nicht puritanische Sinnenfeindschaft mir die Feder führte, daß ich bei alledem nichts weniger als ein Feind des Theaters bin, möge man glauben: Wirklich wüßte ich, persönlich gesprochen, keine bessere Art, den Abend zu verbringen, als mit dem Genuß eines geistreichen Schauspiels. Ich schmähe und verschmähe das Theater nicht, im Gegenteil, ich meine es zu erheben, wenn ich sage, daß ihm für mein Gefühl etwas Glücklich-Anachronistisches anhaftet, wodurch es, als ein Kultur-Überrest, fast außerhalb unserer modernen

Zivilisation stehend erscheint: dieser demokratisch-unvolkstümlichen Zivilisation, als deren repräsentativer und herrschender künstlerischer Ausdruck der psychologische Roman weit eher anzusprechen wäre.

Die Rang-Skala des Romans scheint mir folgende zu sein. Er ist entweder vom demokratisch-mondänen Typ, sozialkritisch-psychologisch, international, Produkt eines europäischen Künstlertums, Instrument der Zivilisation, Angelegenheit einer abendländisch nivellierten Öffentlichkeit — und hat in dieser bourgeoisen Gestalt mit „Volk", mit dem Volke, von dem Hebbel, der Theatraliker, sprach, überhaupt nichts zu tun. Er ist zweitens, in einem höheren, man kann sagen: deutscheren Fall, persönliches Ethos, Bekenntnis, Gewissen, Protestantismus, Autobiographie, individualistische Moral-Problematik, Erziehung, Entwicklung, Bildung ... Auf dieser Stufe, der deutsch-bürgerlichen, ist er seelisch volksnäher, ohne daß man das Volk sein Publikum nennen könnte. Übrigens kommen von diesen beiden Typen Vermischungen vor. — Drittens, in ganz seltenen und wunderbaren Fällen kann der Roman in der Tat einmal zum Mythos und zur Volksbibel werden: Robinson und Don Quixote, Krieg und Frieden und de Costers Ulenspiegel mögen als Beispiele gelten. Daß nicht leicht ein deutsches anzuführen wäre, beruht darauf, daß der deutsche Roman zu sehr Angelegenheit bürgerlicher Bildung ist, um in diesem Sinn und Grade volkstümlich sein zu können. In jedem Falle aber und überhaupt bleibt der Roman eine geistige, außerhalb der sinnlichen Sphäre wirkende Veranstaltung, zum Unterschiede vom theatralisch-dramatischen Institut, das ja seiner Natur nach Sache sinnlicher Gemeinschaft, religiösen Festes, kultureller Volkstümlichkeit ist. Um sein

primitiv-populäres Grundelement, das wir im Vorhergehenden so stark und oft mit scheinbarer Geringschätzung betonten, ist es, wir wollen zum Schlusse kein Hehl daraus machen, wahrhaftig ein großes und gutes Ding, und alle kultur-konservativen Hoffnungen der Welt mögen sich daran klammern. Denn das Theater erfüllt seine schönste Aufgabe, indem es, ein kindlich hoher Zeitvertreib, die Masse zum Volke weiht.

1910

Der alte Fontane

Ein neuer Band von Briefen Theodor Fontanes ist erschienen, — etwas ganz Entzückendes. Wir haben nun die beiden Bände der Familienbriefe und zwei mit Briefen an seine Freunde. Sind noch mehr da? Man soll sie herausgeben! Und zwar meine ich namentlich solche Äußerungen, die aus späten Tagen stammen, Briefe des alten Fontane; denn die des mittleren und jungen sind im Vergleich damit unbeträchtlich. Scheint es nicht, daß er alt, sehr alt werden mußte, um ganz er selbst zu werden? Wie es geborene Jünglinge gibt, die sich früh erfüllen und nicht reifen, geschweige denn altern, ohne sich selbst zu überleben, so gibt es offenbar Naturen, denen das Greisenalter das einzig gemäße ist, klassische Greise, sozusagen, berufen, die idealen Vorzüge dieser Lebensstufe, als Milde, Güte, Gerechtigkeit, Humor und verschlagene Weisheit, kurz, jene höhere Wiederkehr kindlicher Ungebundenheit und Unschuld, der Menschheit aufs vollkommenste vor Augen zu führen. Zu diesen gehörte er; und es sieht aus, als habe er das gewußt und es eilig gehabt, alt zu werden, um recht lange alt zu sein. 1856, mit siebenunddreißig Jahren, schreibt er an seine Frau: „Daran, daß ich anfange, an Musik

5*

Gefallen zu finden, merk' ich deutlich, daß ich alt werde. Musik und die schönen Linien einer Statue fangen an, mir wohlzutun; die Sinne werden feiner, und die erste Regel des Genusses lautet: Nur keine Anstrengung! In der Jugend ist das alles anders." Dreiundzwanzig Jahre später schreibt er an seinen Verleger Hertz: „Ich fange erst an. Nichts liegt hinter mir, alles vor mir, ein Glück und ein Pech zugleich. Auch ein Pech. Denn es ist nichts Angenehmes, mit Neunundfünfzig als ein ‚ganz kleiner Doktor' dazustehen." Vierzig Jahre später gibt er sein Meisterwerk . . .

Man betrachte seine Bildnisse: das jugendliche im ersten Bande der Briefe an seine Freunde etwa neben der späten Profilaufnahme, die den Nachlaßband schmückt. Man vergleiche das blasse, kränklich-schwärmerische und ein bißchen fade Antlitz von dazumal mit dem prachtvollen, fest, gütig und fröhlich dreinschauenden Greisenhaupt, um dessen zahnlosen, weiß überbuschten Mund ein Lächeln rationalistischer Heiterkeit liegt, wie man es auf gewissen Altherren-Porträts des achtzehnten Jahrhunderts findet, — und man wird nicht zweifeln, wann dieser Mann und Geist auf seiner Höhe war, wann er in seiner persönlichen Vollkommenheit stand.

Dies Bild zeigt den Fontane der Werke und Briefe, den alten Briest, den alten Stechlin, es zeigt den unsterblichen Fontane. Der sterbliche, nach allem, was man hört, war mangelhafter und hat die Leute wohl oft enttäuscht. Er ist Siebenzig, als er zu seiner Tochter von der Kraft und Frische spricht, die zum Vergnügen viel mehr noch als zum Arbeiten gehöre, und gesteht, daß die Frage: „Was soll der Unsinn?" ganz und gar von ihm Besitz zu nehmen drohe. Aber er bildet sich wohl nur ein, daß er jener Art

Frische je recht eigentlich teilhaft gewesen ist, und er hat wohl nur vergessen, daß der mißmutige Quietismus der „berühmten Frage“ ihn mehr oder weniger zu allen Zeiten besessen hat. „Um sich hier zu amüsieren,“ schreibt er, siebenunddreißigjährig, aus Paris, „bedarf es gewisser guter und schlechter Eigenschaften, die ich beide nicht habe. Zunächst muß man Französisch können; und das ist eine große Tugend, die ich nicht habe. Außerdem muß man Libertin sein, Hazard spielen, Mädchen nachlaufen, Rendezvous verabreden, türkischen Tabak rauchen, das Billardqueue zu handhaben wissen und so weiter. Wer von alledem nichts hat und weiß, der ist ein verlorenes Subjekt und tut gut, seine Koffer zu packen, wenn er sich den Schwindel angesehen und seine Kunstvisiten im Louvre und in Versailles beendet hat.“ Das ist eine etwas grämliche Äußerung für einen Mann in der Blüte der Jahre, der zum erstenmal Paris auf sich wirken läßt. Aber es ist die Äußerung einer geistig beladenen, von der Verpflichtung zur Produktion absorbierten Existenz, die sich zum Vergnügen notwendig übellaunig und widerwillig verhält; und es ist namentlich die Äußerung einer zwar dauerhaften und zu späten Meisterleistungen bestimmten, aber nervös gequälten Konstitution, für welche die Jugend kein angemessener Zustand war und die zur Harmonie eigentlich erst im Alter gelangen konnte, wo weder wir selbst noch die anderen „Frische“ von uns verlangen, und wo die Frage: „Was soll der Unsinn?“ zu einer natürlichen, menschlich erlaubten und darum sympathischen Grundstimmung wird.

Seine nervöse Verfassung muß eine gewisse Ähnlichkeit mit der Wagners gehabt haben, der freilich munter bis zur Albernheit sein konnte, in dessen langem, ergiebigem

Schöpferleben das Gefühl des Wohlseins aber eine Ausnahme gewesen zu sein scheint; der, konstipiert, melancholisch, schlaflos, allgemein gepeinigt, sich mit dreißig Jahren in einem Zustand befindet, daß er sich oft niedersetzt, um eine Viertelstunde lang zu weinen; der vor der Beendung des „Tannhäuser" zu sterben fürchtet und mit fünfunddreißig Jahren sich für zu alt hält, um die Ausführung des Nibelungenplanes zu unternehmen; der fortwährend erschöpft, jeden Augenblick „fertig" ist, mit Vierzig „täglich an den Tod denkt" und mit fast Siebenzig den „Parsifal" schreiben wird. Der Temperamentunterschied ist groß, und bei Fontane ist alles kühler, gemäßigter. Aber seine Briefe geben Kunde von seiner raschen Erschöpfbarkeit, seiner inneren Gehetztheit; und offenbar hat er nicht geglaubt, es zu hohen Jahren zu bringen. Wenn er mit siebenunddreißig sich altern fühlt, so sieht er sich mit siebenundfünfzig am Ziel. Er hat „nun alles Irdische erreicht: geliebt, geheiratet, Nachkommenschaft erzielt, zwei Orden gekriegt und in den Brockhaus gekommen. Es fehlt nur noch zweierlei: Geheimer Rat und Tod. Des einen bin ich sicher, auf den anderen verzicht' ich allenfalls." Zwei Jahre später hat er im Theater einen Ärger, „im Grunde genommen nur eine Bagatelle; und doch war mir eine Viertelstunde lang zu Mut, als müßt' ich auf dem Platze bleiben; das Herz schlug mir krankhaft, und um die Hüften herum hatt' ich einen heftigen Schmerz . . . Nervös war ich immer, aber doch nicht so. Und dann sag' ich mir wieder: Was will man denn noch? Das Leben liegt hinter einem, und die meisten Achtundfünfziger sind noch ganz anders ramponiert." Er ist ramponiert, das Leben liegt hinter ihm; und was er noch zu geben haben wird, sind lediglich achtzehn Bände,

von denen bis zu „Effi Briest" hinauf einer immer besser ist als der andere.

In einem Brief aus den siebenziger Jahren sucht er während einer ehelichen Verstimmung seine nervöse Gereiztheit und Verdrießlichkeit seiner Frau gegenüber zu entschuldigen. „Wenn ich bei einer Arbeit nicht von der Stelle kann", schreibt er, „oder das Gefühl des Mißlungenen habe, so bedrückt das mein Gemüt, und aus bedrücktem Gemüt heraus kann ich nicht nett, quick, elastisch und liebenswürdig sein." Aber er hat wohl zu denen gehört, deren Lebensleistung ins Heldenmäßige wächst, weil sie nie von der Stelle zu kommen meinen; die das Vollkommene erreichen, weil sie ewig das Gefühl des Mißlungenen haben; und so liebenswürdig seine Briefe sind, so habe ich noch keinen getroffen, der ihn persönlich gekannt und ihn quick, elastisch und liebenswürdig gefunden hätte. Man erinnert sich seiner als eines „pimpligen" alten Herrn, dem von überströmender Schaffenslust nicht eben viel anzumerken war. Eine Dame, die seine Bekanntschaft in einem Badeort gemacht hatte, erzählte mir, daß er ihr auf die Frage, wie es heute mit seiner Arbeit gegangen sei, geantwortet habe: „Gott, schlecht. Ich habe da in der Laube gesessen, und anderthalb Stunden lang fiel mir nichts ein. Und als es gerade anfing, ein bißchen zu drippeln, da kamen ja die Kinder und machten Lärm; und da war es denn für heute vorbei." Die Dame äußerte sich in abschätzigem Sinne über diese Art von Dichtertum. Wenn einer schon angeblich Talent habe, meinte sie, und die Schriftstellerei als Beruf betreibe, dann sei ein solches Geständnis doch einfach blamabel. Wahrscheinlich hätte der Alte ihr halbwegs zugestimmt; denn er war bescheiden, dachte würdig, aber nicht

groß von sich; und obgleich er nach Jahrgang und Ausrüstung ein Mitglied des europäischen Heroengeschlechtes war, zu welchem Bismarck, Moltke und Wilhelm der Erste, Helmholtz, Wagner, Menzel, Zola, Ibsen und Tolstoi gehörten, so war er doch ganz ohne die feierliche Wesensüberspannung, die Ewigkeitsoptik auf sich selbst, die Großmannssucht, welche das zarte Geschlecht von 1870 entnervt.

Das Wort „drippeln" findet sich schon in einem Brief aus den fünfziger Jahren: „Ich bin gewiß eine dichterische Natur, mehr als tausend andere, die sich selber anbeten, aber ich bin keine große und keine reiche Dichternatur. Es drippelt nur so." Und wie hier, so ist überall seine Art, von sich selbst zu sprechen, ohne unsympathische Demut, aber still, schlicht bis zur Resignation und auf den Ton gestimmt, in dem, Dezember 1885, auf der Treppe von Sanssouci der gespenstische Alte am Krückstock sich über den Stand des deutschen Dichters vernehmen ließ:

„Und sein Metier?"
„Schriftsteller, Majestät. Ich mache Verse!"
Der König lächelte: „Nun hör' Er, Herr,
Ich will's Ihm glauben; keiner ist der Tor,
Sich dieses Zeichens ohne Not zu rühmen,
Dergleichen sagt nur, wer es sagen muß,
Der Spott ist sicher, zweifelhaft das andere.
Poète allemand! . . ."

Die Briefe sagen das irgendwo in Prosa: „Es ist immer dasselbe Lied: wer durchaus Schriftsteller werden muß, der werd' es; er wird schließlich in dem Gefühl, an der ihm einzig passenden Stelle zu stehen, auch seinen Trost, ja, sein Glück finden. Aber wer nicht ganz dafür geboren ist, der bleibe davon." Das ist ein Stammbuchspruch für junge

Leute, die kommen und wissen wollen, ob sie „Talent" haben, für all die vom Schlage des armen Wechsler, der Juli 93 begraben wurde und über den Fontane an Rodenberg schrieb: „Solche Existenzen machen immer einen tragischen Eindruck auf mich, aber die Empfindung ist nicht rein. Es mischt sich so viel anderes mit hinein: ‚Warum blieb der Schöps nicht hinter seinem Ladentisch?' und so weiter. Es klingt hart, besonders aus dem Munde eines, der selber hinter dem Ladentisch gestanden. Und doch hab' ich recht." Der so nüchtern Gesinnte muß, trotz dem „Drippeln", seines Berufes im Innern sehr sicher gewesen sein, da er den Ladentisch der Roseschen Apotheke verließ. Oder hat er's gemacht wie wir alle, die wir, auf Glück oder Untergang, ja, gleichgültig gegen beides, einst irgendeine Art Ladentisch verließen und uns dem Geist und dem Wort ergaben, wie junge Leute früher zum Kalbsfell schwuren, aus Indolenz, Leichtsinn und bürgerlicher Unmöglichkeit? Er wußte jedenfalls, daß, „auch als er schon etwas war, ja, auf einem ganz bestimmten Gebiete (Ballade) an der Tete marschierte," sehr viele über ihn dachten und sprachen wie er über den armen Wechsler.

Sein Leben, sein glanzloses, bedrücktes Leben, ist in den Briefen beiläufig skizziert. „Ohne Vermögen, ohne Familienanhang, ohne Schulung und Wissen, ohne robuste Gesundheit bin ich ins Leben getreten, mit nichts ausgerüstet als einem poetischen Talent und einer schlechtsitzenden Hose. (Auf dem Knie immer Beutel.) Und nun malen Sie sich aus, wie mir's dabei mit einer gewissen Naturnotwendigkeit ergangen sein muß. Ich könnte hinzusetzen, mit einer gewissen preußischen Notwendigkeit, die viel schlimmer ist als die Naturnotwendigkeit. Es gab natürlich auch gute Momente,

Momente des Trostes, der Hoffnung und eines sich immer stärker regenden Selbstbewußtseins. Aber im ganzen genommen, darf ich sagen, daß ich nur Zurücksetzungen, Zweifeln, Achselzucken und Lächeln ausgesetzt gewesen bin . . . Daß ich das alles gleichgültig hingenommen hätte, kann ich nicht sagen. Ich habe darunter gelitten; aber andererseits darf ich doch auch wieder hinzusetzen: ich habe nicht sehr darunter gelitten. Und das hing und hängt noch damit zusammen, daß ich immer einen ganz ausgebildeten Sinn für Tatsächlichkeiten gehabt habe. Ich habe das Leben immer genommen, wie ich's fand, und mich ihm unterworfen. Das heißt: nach außen hin; in meinem Gemüte nicht." Und dann spricht er von den etablierten Mächten und Tatsächlichkeiten, die es in Preußen, wie überall, gibt und denen er sich unterwarf, auch als sie, sehr spät, ganz gegen das Ende, sich ihm gnädig zu zeigen begannen. Er wird Doktor, er bekommt einen Orden; und er findet: „Man kriegt die Orden für andere . . . Wäre ich ein gesellschaftlich angesehener Mann, ein Gegenstand von Huldigungen oder auch nur Achtung . . ., so bedeutete mir solche Auszeichnung so gut wie nichts. Angesichts der Tatsache aber, daß man in Deutschland und speziell in Preußen nur dann etwas gilt, wenn man ‚staatlich approbiert' ist, hat solch Orden wirklich einen praktischen Wert: man wird respektvoller angeguckt und besser behandelt. Und so sei denn Goßler gesegnet, der mich ‚eingereiht' hat." Goethe hat sich gegen Eckermann ähnlich über Orden und Titel geäußert („sie halten manchen Stoß ab"), und es steckt in diesem schlichten Räsonnement viel deutsche Denkart, viel bismarckischer Realismus und kantische Unterscheidung von reiner und praktischer Vernunft. In seinem Gemüt wußte er sich nicht nur unabhängig von den

„etablierten Mächten", sondern hielt es für töricht, mit der Menschheit überhaupt, mit Beifall, Zustimmung, Ehren zu rechnen, als ob damit etwas getan wäre. „Wir müssen," sagt er, „vielmehr unsere Seele mit dem Glauben an die Nichtigkeit dieser Dinge ganz erfüllen und unser Glück einzig und allein in der Arbeit, in dem Betätigen unser selbst finden"; und was etwa noch den Reichtum betrifft, so ging seine Geringschätzung dieses Glücksmittels gelegentlich bis zum Mitleid. „Wo viel Geld ist, geht immer ein Gespenst um. Je älter ich werde, je tiefer empfinde ich, soll heißen: je schärfer beobachte ich den Fluch des Goldes. Es scheint doch fast wie göttlicher Wille, daß sich der Mensch sein täglich Brot verdienen soll, der Minister natürlich anders als der Tagelöhner, aber immer Arbeit mit bescheidenem Lohn. Ererbte Millionen sind nur Unglücksquellen, und selbst die reichen Philanthropen sind elend, weil das Studium der Niedertracht und Undankbarkeit der Menschen ihnen ihr Tun verleidet." Immerhin: sein Verhältnis zum Reichtum großen Stils war Neidlosigkeit, nicht Verachtung, und wenn er für seine Person wohl dem Satze Silvio Pellicos zustimmte, daß jene Lage, die zwischen arm und reich in der Mitte liegt und also die Kenntnis beider Zustände leichter macht, am geeignetsten ist, das Gemüt der Menschen zu bilden, so nötigte doch sein Dichtersinn für Größe ihm, ähnlich wie es bei Heine den Rothschilds gegenüber der Fall war, für großartigen Reichtum ästhetische Bewunderung ab. „Wirklicher Reichtum," schreibt er an seine Tochter, „imponiert mir oder erfreut mich wenigstens, seine Erscheinungsformen sind mir im höchsten Maße sympathisch, und ich lebe gern inmitten von Menschen, die fünftausend Grubenarbeiter beschäftigen, Fabrikstädte gründen und

Expeditionen aussenden zur Kolonisierung von Afrika. Große Schiffsreeder, die Flotten bemannen, Tunnel- und Kanalbauer, die Weltteile verbinden, Zeitungsfürsten und Eisenbahnkönige sind meiner Huldigungen sicher. Ich will nichts von ihnen, aber sie schaffen und wirken zu sehen, tut mir wohl; alles Große hat von Jugend auf einen Zauber für mich gehabt, ich unterwerfe mich neidlos." Was er verachtete, war die bourgeoise „Sechserwirtschaft", die sich besser dünkte als seine Armut. „Ein Stück Brot," sagte er, „ist nie Sechserwirtschaft, ein Stück Brot ist ein Höchstes, ist Leben und Poesie. Ein Gänsebratendiner aber mit Zeltinger und Baiser-Torte, wenn die Wirtin dabei strahlt und sich einbildet, mich der Alltäglichkeit meines Daseins auf zwei Stunden entrissen zu haben, ist sechserhaft in sich und doppelt durch die Gesinnung, die es begleitet." Man hat ihn einen Philister gescholten; und er selbst hat sich gelegentlich so genannt. Aber er war durchdrungen von der Trivialität alles Mittleren und sah in der Armut, wenn nicht die Bedingung, so doch eine Begünstigung ungebunden schauender Künstlerfreiheit. „Blick ich zurück," schreibt er 1883 aus Norderney, „so hat mein Leben hier viel Ähnlichkeit mit dem, das ich vor einunddreißig Jahren in London führte. Bewundernd ging ich vom Hyde-Park nach Regents-Park, entzückt stand ich auf Richmond-Hill und sah den may-tree blühen; die Luft, die ich atmete, die Reichtumsbilder, die ich sah, alles tat mir wohl, aber ich ging doch wie ein Fremder oder als ein nicht zu voller und ganzer Teilnahme Berechtigter durch all die Herrlichkeiten hin. Immer bloß Zaungast. Und so ist es hier wieder. Zum Glück balanciert der Himmel alles, und die Blinden sehen mit ihren Fingerspitzen. Die Dinge beobachten, gilt mir beinah mehr, als

sie besitzen, und so hat man schließlich seinen Glück- und Freudeertrag wie anscheinend Bevorzugtere."

Dennoch: wie obsolet, wie altfränkisch mutet dies äußerlich kleinbürgerliche und enge Leben in seiner pauveren Loyalität uns Heutige an! Die Zeiten haben sich gewandelt, die Mächte der Gesittung, die man die „destruktiven" nennt, sind in so siegreichem Vormarsch gegen die „etablierten", die Rangstellung der Kunst, die Geltung des Geistes haben sich in dem Grade erhöht, daß eine Unterwürfigkeit wie die Fontanes uns fast kümmerlich dünkt. Was sind uns Orden und Titel? Wer wünscht sie sich, um respektvoller angeguckt zu werden? Das soziale Befinden des Geistesmenschen, des nicht „Eingereihten", hat sich in sichtbarster Weise gebessert. „Keiner ist der Tor, sich dieses Zeichens ohne Not zu rühmen"? In München ward kürzlich ein Hochstapler gefangen, der sich ins Fremdenbuch eines noblen Hotels als „Schriftsteller" eingetragen hatte. Wir können nicht mehr verlangen . . .

Aber Fontanes Bescheidenheit wurzelte tiefer als im Sozialen, sie war ein Ergebnis jener letzten Künstlerskepsis, die sich gegen Kunst und Künstlertum selber richtet und von der man sagen kann, daß alle Künstleranständigkeit in ihr beruht. Es ist sehr erheiternd, aber doch nicht ohne einen Anflug von Koketterie, wenn er an seinem siebenzigsten Geburtstag die Leute sagen läßt: „Und eigentlich ist es doch ein Jammer mit ihm; er hat nicht mal studiert," — oder wenn er sich weigert, zur Einweihung des Goethe- und Schillerarchivs nach Weimar zu kommen, weil er dort allzusehr Gefahr laufe, mit einem lateinischen „oder selbst griechischen" Zitat wie mit du auf du angeredet zu werden, wobei er immer das Gefühl habe: „Erde, tu' dich auf!"

Aber es kommt aus seiner Tiefe, wenn er, mit neunundsiebzig Jahren, an einen Kritiker schreibt: „Ganz besonders dankbar bin ich Ihnen für den Hinweis darauf, daß ich anderen zu Leibe rücke, mir selbst aber auch. Und hätte ich meiner Neigung folgen können, so wäre ich noch ganz anders gegen mich losgegangen. Denn inmitten aller Eitelkeiten, die man nicht los wird, kommt man doch schließlich dazu, sich als etwas sehr Zweifelhaftes anzusehen: ‚Thou comest in such a questionable shape.'" Es hing mit seinem Bürgersinn für Zucht und Ordnung zusammen, mehr aber noch mit jenem redlichen Rationalismus, von dem die Feierlichen, die Priester und Schwindler unter den Künstlern nichts wissen wollen, wenn er die Fragwürdigkeit des Typus Künstler, dieser Kreuzung aus Luzifer und Clown, wie außer ihm vielleicht nur noch Einer empfand. Man beachte die ungeduldige Vehemenz des Ausdrucks in folgender Kritik der Romanfiguren Spielhagens: „Immer die Vorstellung, daß ein Dichter, ein Maler oder überhaupt ein Künstler etwas Besonderes sei, während die ganze Gesellschaft (und so war es immer) auf der niedrigsten Stufe steht, so niedrig, daß die meisten übergelegt werden müßten. Von dieser Regel gibt es nur sehr wenig Ausnahmen, Scott zum Beispiel; aber Byron ist schon wieder entsetzlich. Man muß den Künstlern gegenüber, wenn es wirkliche Künstler sind, Verzeihung üben und Fünfe gerade sein lassen, aber ihre Mischung von Blödsinn, Sittenfrechheit und Arroganz auch noch zu feiern, ist mir widerwärtig. Schon die bloße Redensart, ‚meine Kunst ist mir heilig' (namentlich bei Schauspielerinnen), bringt mich um." Magda Schwarze war damals wohl noch auf dem Konservatorium. Aber klingt die Äußerung nicht genau wie ein

Zitat aus der „Fröhlichen Wissenschaft"? Und zu demselben Gedankenkreis gehören die Rubek-Betrachtungen des Sechzigers über den Gegensatz von Kunst und Leben und den Vorrang, die Überlegenheit des ungenialen und liebenswürdigen Lebens. „Ach," schreibt er, „wie bevorzugt sind doch Leutnants, sechs Fuß hohe Rittergutsbesitzer und alle die anderen aus der Familie Don Juan, und wie nehm' ich alles zurück, was ich, als ich selber noch tanzte, zugunsten lyrischer Dichtung und zuungunsten hübscher, lachender und gewaschener Herzenssieger gesagt habe. Der Bücher- und Literaturwurm, und wenn er noch so gut und noch so gescheit ist, ist doch immer nur eine Freude für sich selbst, für sich und eine Handvoll Menschen. Die Welt geht drüber weg und lacht dem Leben und der Schönheit zu. Die Ausnahmen sind selten und oft bloß scheinbar. Heyses Triumphe sind immer noch mehr seiner Persönlichkeit als seinem Dichtertum zuzuschreiben." Und als man ihn nicht versteht, sucht er sich zu erklären: „Es ist eine Lieblingsbeschäftigung von mir, im Gespräch mit den Meinen auf die relative Gleichgültigkeit von Kunst, Wissen, Gelehrsamkeit, insonderheit von Lyrik und Epik (also mich selbst persiflierend) hinzuweisen und die Vorzüge zu feiern, vielleicht zu übertreiben, deren sich die schönen, lachenden Menschen erfreuen, denen die Herzen ihrer Mitmenschen immer wieder und wieder zufallen. Als junger Mensch dacht' ich gerade entgegengesetzt. Hübschheit war nichts. Talent, Genie war alles."

So ist es in der Ordnung. Das Recht auf Ironisierung des Geistes und der „Literatur" (eine Manier heutzutage, mit welcher von Unbefugten ein widerwärtiger Mißbrauch getrieben wird) will erst erworben sein durch große Leistungen; Künstlerskepsis gegen Kunst und Künstlertum wird

ehrenhaft erst, wenn sie mit jener künstlerischen Frömmigkeit, jenem Kunstfleiß verbunden ist, den Fontane, ein echter Nordmensch hierin, beinahe mit dem Genie identifizierte. „Gaben", lautet ein Distichon an Adolf Menzel:

„Gaben, wer hätte sie nicht, — Talente, Spielzeug für Kinder!
Nur der Ernst macht den Mann, nur der Fleiß das Genie."

Und dem entspricht die Briefstelle: „Es gibt heutzutage keine bloßen ‚Talente' mehr. Zum wenigsten bedeuten sie nichts, gar nichts. Wer heutzutage eine Kunst wirklich betreibt und in ihr was leisten will, muß natürlich vor allem auch Talent, gleich hinterher aber Bildung, Einsicht, Geschmack und eisernen Fleiß haben. Zum künstlerischen Fleiß aber gehört etwas anderes als Massenproduktion. Storm, der zu einem kleinen lyrischen Gedicht mehr Zeit brauchte als Brachvogel zu einem dreibändigen Roman, ist zwar mehr spazierengegangen als der letztere, hat aber als Künstler doch einen hundertfach überlegenen Fleiß gezeigt. Der gewöhnliche Mensch schreibt massenhaft hin, was ihm gerade in den Sinn kommt. Der Künstler, der echte Dichter, sucht oft vierzehn Tage lang nach einem Wort."

Bildung, Einsicht, Geschmack und Fleiß: man sieht, dieser Nördliche, der vom Märker doch wohl noch mehr hatte als vom Gascogner, war nicht auf den Rausch, sondern auf Erkenntnis gestellt, auf jenes Wissen ums Ideal, das übrigens den großen Epochen der Dichtkunst eigentümlich ist. Er zitiert Goethe: „Die Produktion eines anständigen Dichters und Schriftstellers entspricht allemal dem Maß seiner Erkenntnis." Und er fügt hinzu: „Furchtbar richtig. Man kann auch ohne Kritik mal was Gutes schreiben, ja, vielleicht etwas so Gutes, wie man später mit Kritik nie wieder zustande bringt. Das alles soll nicht bestritten werden. Aber

das sind dann die ‚Geschenke der Götter', die, weil es Göttergeschenke sind, sehr selten kommen. Einmal im Jahr; und das Jahr hat 365 Tage. Für die verbleibenden 364 entscheidet die Kritik, das Maß der Erkenntnis. In poetischen Dingen hab' ich die Erkenntnis dreißig Jahre früher gehabt als in der Prosa; daher lese ich meine Gedichte mit Vergnügen oder doch ohne Verlegenheit, während meine Prosa aus derselben Zeit mich beständig geniert und erröten macht." „Meine ganze Produktion", gesteht er ein andermal, „ist Psychographie und Kritik, Dunkelschöpfung im Lichte zurechtgerückt. Ein Zufall hat es so gefügt, daß ich diese ganze Novelle mit halber und viertel Kraft geschrieben habe. Dennoch wird ihr das schließlich niemand ansehen." Dergleichen Bemerkungen und Bekenntnisse über das eigene Schaffen sind überall in den Briefen zu finden. Sie regen an durch ihre Echtheit, ihre unmittelbare Erlebtheit und gewähren Einblick in die Werkstatt eines geistreichen und leidenschaftlichen Künstlers.

Er spricht da etwa von den kleinen Hilfen und Stützen bei der Produktion, die den Künstler darüber hinwegtäuschen müssen, daß eigentlich alles dem Nichts und der eigenen Brust abzugewinnen ist: „Man braucht das Bewußtsein, daß ein bestimmtes Quantum von Sachlichem neben einem liegt, und aus diesem Bewußtsein heraus produziert man dann. Wie oft habe ich schon gehört: ‚Aber Sie scheinen es nicht gebraucht zu haben.' Falsch. Ich habe es doch gebraucht. Es spukt nur hinter der Szene." Oder er spricht, gelegentlich der nicht verbrannten Briefe, die Effi verraten, vom Trivialen und Gesuchten, wobei er das Triviale mit Entschiedenheit für das kleinere Übel erklärt. Oder er verwahrt sich auf die lebhafteste und lehrreichste Art gegen

stilistische Korrekturen, die ein Redakteur an dem Manuskript von „Ellernklipp“ vornehmen zu müssen geglaubt hatte. „Ich opfere Ihnen,“ so schreibt er, „meine ‚Punktums‘, aber meine ‚Unds‘, wo sie massenhaft auftreten, müssen Sie mir lassen. Ich bilde mir nämlich ein, unter uns gesagt, ein Stilist zu sein, nicht einer von den unerträglichen Glattschreibern, die für alles nur einen Ton und eine Form haben, sondern ein wirklicher. Das heißt also: ein Schriftsteller, der den Dingen nicht seinen altüberkommenen Marlitt- oder Gartenlaubenstil aufzwingt, sondern umgekehrt einer, der immer wechselnd seinen Stil aus der Sache nimmt, die er behandelt. Und so kommt es denn, daß ich Sätze schreibe, die vierzehn Zeilen lang sind, und dann wieder andere, die noch lange nicht vierzehn Silben, oft nur vierzehn Buchstaben aufweisen. Und so ist es auch mit den ‚Unds‘. Wollt' ich alles auf den Undstil stellen, so müßt' ich als gemeingefährlich eingesperrt werden. Ich schreibe aber Mit-Und-Novellen und Ohne-Und-Novellen, immer in Anbequemung und Rücksicht auf den Stoff. Je moderner, desto Und-loser. Je schlichter, je mehr sancta simplicitas, desto mehr ‚und‘. ‚Und‘ ist biblisch-patriarchalisch und überall da, wo nach dieser Seite hin liegende Wirkungen erzielt werden sollen, gar nicht zu entbehren.“ Die populäre Eindringlichkeit dieser Belehrung, „in Anbequemung und Rücksicht“, ist sehr erheiternd. Der Stil der Sache, das den Gegenstand-reden-Lassen war aber eine von Fontanes artistischen Lieblingsideen, und in seiner ausgezeichneten Keller-Kritik kommt er in anspruchsvollerer Weise darauf zurück. Keller, sagt er, sei im Grunde ein Märchenerzähler: er erzähle nicht aus einem bestimmten Jahrhundert, kaum aus einem bestimmten Lande, gewiß nicht aus ständisch gegliederten

und deshalb sprachlich verschiedenen Verhältnissen heraus, sondern habe für seine Darstellung eine im wesentlichen sich gleichbleibende Märchensprache, an der alte und neue Zeit, vornehm und gering gleichmäßig partizipieren. Alles Historische, meint er, komme zu kurz, auch in Geschichten, die sich, wie „Dietegen", keineswegs als Märchen, sondern als historische Sitten- und Zustandsbilder geben. Und der Grund? Es sei der, daß dem Schweizer, all seiner Gaben, all seines Humors und Künstlertums ungeachtet, eins fehle: Stil. Freilich, was sei Stil? „Versteht man darunter," sagt Fontane, „die sogenannte charakteristische Schreibweise, deren Anerkenntnis in dem Buffonschen ‚le style c'est l'homme' gipfelt, so hat Keller nicht nur Stil, sondern auch mehr davon als irgendwer. Aber diese Bedeutung von ‚Stil' ist antiquiert, und an ihre Stelle ist etwa die folgende, mir richtiger erscheinende Definition getreten: ‚Ein Werk ist um so stilvoller, je objektiver es ist, das heißt: je mehr nur der Gegenstand selbst spricht, je freier es ist von zufälligen oder wohl gar der darzustellenden Idee widersprechenden Eigenschaften und Angewöhnungen des Künstlers.' Ist dies richtig (und ich halt' es für richtig), so läßt sich bei Keller eher von Stilabwesenheit als von Stil sprechen. Er gibt eben all und jedem einen ganz bestimmten, allerpersönlichsten Ton, der mal paßt und mal nicht paßt, je nachdem. Paßt er, so werden, ich wiederhol' es, allergrößte Wirkungen geboren, paßt er aber nicht, so haben wir Dissonanzen, die sich gelegentlich bis zu schreienden steigern. Er kennt kein suum cuique, verstößt vielmehr beständig gegen den Satz: ‚Gebet dem Kaiser, was des Kaisers und Gott, was Gottes ist.' Erbarmungslos überliefert er die ganze Gotteswelt seinem Keller-Ton."

Sonderbar! Es ist Fontane persönlich, der hier spricht; aber man überlese etwa die fünf letzten dieser Fontanesätze noch einmal auf ihren Ton und Rhythmus hin (es ist hier nicht vom Inhalt die Rede) und man frage sich, ob man ihnen, so persönlich fontanisch sie sind, nicht sehr wohl in einem Fontaneschen Romandialog begegnen könnte. Plaudern nicht Rex und Czako so mit ihrem Freunde Stechlin, wobei man gern die Frage dahinstellt, ob preußische Leutnants je so anmutigen Geistes gewesen sind? Die Wahrheit zu sagen, so trifft der Einwand, den Fontane gegen Keller erhebt, wenn es ein Einwand ist, ihn selber nicht weniger oder kaum weniger als diesen. Auch er hat die ganze Gotteswelt seinem Fontane-Ton überliefert; und wer möchte es anders wünschen? Der Einwand ist kein Einwand, und Fontanes naturalistisch beeinflußte Stiltheorie ist nicht auf der Höhe seiner Praxis. Zwar trägt jeder Stoff seinen Stil in sich, und der Manierist taugt so wenig wie der Glattschreiber. Aber jene stilistische Mimikry, die einen Schriftsteller befähigt, jede Wendung seines Vortrags mit der Atmosphäre der Welt zu erfüllen, die er darstellt, schließt die Einheit und geprägte Eigenart der stilistischen Persönlichkeit keineswegs aus. Richard Wagner hat, wie jeder Künstler, der diesen Namen verdient, nie zweimal dasselbe gemacht und ist in jedem seiner Werke stilistisch vollkommen ein anderer. Das hindert nicht, daß er an einer einzigen Zeile, einem einzigen Takt aus irgendeinem seiner Werke als ganz er selbst zu erkennen ist. Die Sache ist die, daß der Künstler zwar nicht selber redet, sondern die Dinge reden läßt, daß er sie aber auf seine persönliche Art reden läßt. Und nochmals: wer möchte wünschen, daß Fontane es anders gehalten hätte?

Es ist etwas unbedingt Zauberhaftes um seinen Stil und namentlich um den seiner alten Tage, wie er uns in den Briefen der achtziger und neunziger Jahre wieder entgegentritt. Mir persönlich wenigstens sei das Bekenntnis erlaubt, daß kein Schriftsteller der Vergangenheit oder Gegenwart mir die Sympathie und Dankbarkeit, dies unmittelbare und instinktmäßige Entzücken, diese unmittelbare Erheiterung, Erwärmung, Befriedigung erweckt, die ich bei jedem Vers, jeder Briefzeile, jedem Dialogfetzchen von ihm empfinde. Diese bei aller behaglichen Breite so leichte, so lichte Prosa hat mit ihrer heimlichen Neigung zum Balladesken, ihren zugleich mundgerechten und versmäßigen Abbreviaturen etwas bequem Gehobenes, sie besitzt, bei scheinbarer Lässigkeit, eine Haltung und Behältlichkeit, eine innere Form, wie sie wohl nur nach langer poetischer Übung denkbar ist, sie steht in der Tat der Poesie viel näher, als ihre unfeierliche Anspruchslosigkeit wahrhaben möchte, sie hat poetisches Gewissen, poetische Bedürfnisse, sie ist angesichts der Poesie geschrieben, und wie seine Greisenverse, die doch so konzentriert und vollkommen sind, daß man sie sofort auswendig weiß, stilistisch seiner Prosa immer näherkommen, so ist es das Merkwürdige, daß seine Prosa sich in demselben Maße sublimiert, in welchem sie (Erlaubnis für das Wort!) verbummelt. Man hat ihn oft einen „Causeur" genannt, und er selbst hat es getan. Jedoch die Wahrheit ist, daß er ein Sänger war, auch wenn er zu klönen schien, und sein Causeurtum, das nach „Effi Briest" in einer dichterisch wohl eigentlich bedenklichen Weise überhandnahm, besteht in einer Verflüchtigung des Stofflichen, die bis zu dem Grade geht, daß schließlich fast nichts als ein artistisches Spiel von Ton und Geist übrigbleibt. War

das Verfall? Er selbst scheint es dafür gehalten zu haben. „Das Buch," schreibt er über „Poggenpuhls", „ist kein Roman und hat keinen Inhalt. Das ‚Wie' muß für das ‚Was' eintreten, — mir kann nichts Lieberes gesagt werden. Natürlich darf eine Literatur nicht auf dem Geschmack ganz, ganz alter Herren aufgebaut werden. Aber so nebenher geht es." Eine Auffassung, die ihm wohl ansteht, nicht ebensowohl aber uns anderen ziemen würde. Wenn unsere erzählende Literatur etwas mehr von diesem Geschmack eines ganz, ganz alten Herren beeinflußt worden wäre, so hätten wir heute im deutschen Roman mehr Kunst und weniger Philisterei. Und das Bemerkenswerte ist, daß dieser Vergreisungs- und Auflösungsprozeß den Plan der „Likedeeler" zeitigt.

„Ich will einen neuen Roman schreiben," heißt es am 16. März 1895, „(ob er fertig wird, ist gleichgültig), einen ganz famosen Roman, der von allem abweicht, was ich bisher geschrieben habe, und der überhaupt von allem Dagewesenen abweicht, obschon manche geneigt sein werden, ihn unter die Rubrik ‚Ekkehart' oder ‚Ahnen' zu bringen. Er weicht aber doch ganz davon ab, indem er eine Aussöhnung sein soll zwischen meinem ältesten und romantischsten Balladenstil und meiner modernsten und realistischsten Romanschreiberei. Den ‚Hosen des Herrn von Bredow' käme diese Mischung am nächsten, bloß mit dem Unterschiede, daß die ‚Hosen', wie es ihnen zukommt, was Humoristisches haben, während mein Roman als phantastische und groteske Tragödie gedacht ist. Er heißt ‚Die Likedeeler' (Likedealer, Gleichteiler, damalige, denn es spielt Anno 1400, Kommunisten), eine Gruppe von an Karl Moor und die Seinen erinnernden Seeräubern, die unter

Klaus Störtebeker fochten und 1402 auf dem Hamburger Grasbrook en masse hingerichtet wurden. Alles steht mir fest, nur eine Kleinigkeit fehlt noch: das Wissen. Wie eine Phantasmagorie zieht alles an mir vorbei, und eine Phantasmagorie soll es schließlich auch wieder werden. Aber eh' es dies wieder wird, muß es eine bestimmte Zeit lang in meinem Kopf eine feste und klare Gestalt gehabt haben ..." Und dann fragt er nach Schriften, nach Büchern und erklärt seinen Mut selbst zu Archivalischem . . .

Wären die „Likedeeler" geschrieben worden, so besäßen wir heute den historischen Roman von höchstem poetischen Rang, den Frankreich in „Salambo", Belgien im „Ulenspiegel" besitzt. Es sollte nicht sein. War die Zeit noch nicht erfüllt? Mehrmals, bis in den Juli, ist noch von dem Plane, den Studien die Rede. Dann breitet sich Schweigen darüber.

Dies lautlose Versinken einer so neuen und hohen, so klar erschauten Aufgabe, dies stille Absterben einer begeisternden, Unsterblichkeit verheißenden Konzeption gibt zu denken. Müdigkeit allein ist kein Grund zu solchem Verzicht. Es war ihm ja gleichgültig, ob er fertig wurde. Besorgte er, mit diesem Unternehmen die Beschränkung zu durchbrechen, deren nach seiner Einsicht die Menschennatur, und seine Natur im besonderen, bedurfte, um das Vollmaß ihrer Kraft zur Erscheinung zu bringen? „Wir bedürfen eines kleinen Kreises, um groß zu sein." „Wer sich überschätzt, ist klein." „Mir würde der Weitsprung nicht gelingen." Ruhig und mit Fontanischer Skepsis gesehen: der Likedeeler-Plan war ein Plan des Ehrgeizes, der als solcher erkannt und verworfen wurde. Fontane war lange in der Beschränkung groß, im Bürgerlichen sublim, war

lange als Romanschreiber ein heimlicher Sänger gewesen. Ein paar späte Monate träumte er davon, zu scheinen, was er immer gewesen war. Dann schämte er sich wohl seiner Hoffart, fand es wohl gar ridikül, auf einmal die alten Knochen zum Weitsprung zusammenzuraffen, und entsagte schweigend einem Werk, das für ihn etwas weniger Neues und Abweichendes bedeutete als er anfangs geglaubt hatte. Der Fall ist typischer, als er das Ansehen hat. Anlagen und Bedürfnisse vornehmer Natur, die lange unscheinbaren und bürgerlichen Gegenständen zugute kamen, sie innerlich edel machten und für den Kenner weit über ihre Sphäre erhöhten, sollen schließlich, angewandt auf einen „würdigen" Stoff, auch blöden Augen sich in ihrem Adel offenbaren. Aber es fehlt der Reiz des Gegensatzes, der gewohnte Zauber der Heimlichkeit fehlt; und ein Werk kommt nicht zustande, das eine Konsequenz sein sollte und das sich in höherem Sinne als überflüssig erweist.

Vielleicht war es gar der Ärger, der die phantastische Prosaballade der Likedeeler konzipierte, der Ärger über das grobe Unverständnis, dem seine Natur bis ans Ende ausgesetzt blieb. „Ich bin mit Maria Stuart zu Bett gegangen und mit Archibald Douglas aufgestanden. Das romantisch Phantastische hat mich von Jugend auf entzückt und bildet meine eigenste südfranzösische Natur. Und nun kommt Hart und sagt mir: ich sei ein guter, leidlich anständiger Kerl, aber Stockphilister mit einem preußischen Ladestock im Rücken. O du himmlischer Vater!" War Fontane ein Romantiker? Sein Besuch in Bayreuth, 1889, mißlingt vollkommen. Nur aus physischen Gründen: gegen Ende der „Ouvertüre" wird ihm schlecht, und er gibt Fersengeld. Aber man darf glauben, daß ihm nicht schlecht

geworden wäre, wenn der „Parsifal" ihm etwas zu sagen gehabt hätte, und die amüsante Art, in der er von der „Strapaze" erzählt, macht deutlich, daß Tempelkunst und heiliges Theater sein Fall nicht war. War er ein Romantiker? Im deutschen Sinne gewiß nicht. Seine Romantik ist romanischer Herkunft, eine Cyrano de Bergerac-Romantik, die unter Versen ficht. Auch schauerliche Motive, auch Tower und Richtblock, als Sühne für heiße Verfehlungen, kommen darin vor. Aber ihr Grundwesen ist Rationalismus, ist heiterer Geist und freie Sinnlichkeit, und was vollkommen fehlt, ist das ahndevoll Musikalische, das brünstig Metaphysische, die trübe Tiefe. Was fehlt, ist ferner, bei aller Lust am Historischen, der reaktionäre Zug, der Haß gegen „diese Zeit". Eine tapfere Modernität zeichnete Theodor Fontane aus, wie heute etwa Richard Dehmel sie vertritt.

Es gehört zu den Widersprüchen dieses ungebundenen und auf nichts eingeschworenen Geistes, der alle Dinge in seinem Leben von mindestens zwei Seiten gesehen hat, wenn er sich eines Tages mit erstaunlicher Entschiedenheit gegen das preußische Deutschland erklärt und Oberammergau, Bayreuth, München, Weimar die Plätze nennt, daran man sich erfreuen könne. Bezeichnender für ihn ist sicher die Briefstelle, wo er von dem berlinischen, residenzlichen, großstädtischen Publikum spricht, das ihm wichtiger und sympathischer sei als die marlittgesäugte Strickstrumpfmadame in Sachsen und Thüringen; oder die andere, wo von Sittlichkeit die Rede ist und, wie bei Nietzsche „Wartburg" und „höhere Tochter", der „kleine sächsisch-thüringische Stil" und seine moralische Krähwinkelei verspottet wird.

Damals ist er siebzig, und er wird immer jünger. Die „Revolution der Literatur" findet ihn auf der Höhe, und

er dichtet den heiteren Spruch von den Alten, deren larmoyanten Unentbehrlichkeitsdünkel er nicht versteht, und von den Jungen, die den Tag und die Stunde haben, die die Szene beherrschen und die nun „dran“ sind. Um das Jahr 80 fallen, wie es sich gehört, auffässige Bemerkungen gegen die Klassiker. „Denn wir nehmen unsern Klassikern gegenüber eine höchst befangene Stellung ein, wenn auch nur darin, daß wir auch aus dem Langweiligen und Mittelmäßigen durchaus etwas machen wollen und literarisch ebensogut ‚Idolatrie‘ treiben wie politisch.“ Selbst gegen Schiller, der doch bis dahin „Nummer eins“ war, kann man ihn einen Augenblick in Ausfallstellung sehen. Der Halbfremde erkennt das Schillertum als etwas Halbfremdes im Vergleich mit dem nationalen und volkstümlichen Geist Bürgers. Das Epigonentum gar, alles, „was zwischen Dreißig und Siebzig geschrieben wurde“, „ist mausetot“. „Die Schönrednerei kommt nicht wieder auf.“ Und während freilich die kleinen Schreier und Tumultuanten ihm verdrießlich sind, begrüßt der Fünfundsiebzigjährige Hauptmanns „Weber“ als „vorzüglich“, „epochemachend“, „ein Prachtstück der deutschen Literatur“.

Unter seinen Bemerkungen über große moderne Erscheinungen ist wundervoll fontanisch die über Strindberg. Mehr als ein Instinkt in ihm, sein Sinn für Diskretion, Takt, Sauberkeit, Liebenswürdigkeit und bürgerlichen Anstand, mußte gegen dies unsympathische Genie revoltieren wie gegen den unseligen Stauffer, von dem er sagt: „Solche Genies sollten gar nicht existieren, und wenn das Genietum so was fordert, so bin ich für Leineweber.“ Die „Beichte eines Toren“ entlockt ihm zunächst den Satz: „Wer solch Buch schreiben, aus Rache schreiben kann, ist natürlich ein

Schofelinski." Allein sofort fügt er hinzu: „Es bleibt aber andrerseits wahr, daß man die wichtigsten Aufschlüsse, Bekenntnisse, Handlungen immer oder doch fast immer den fragwürdigsten Personen zu verdanken hat. Revolutionen gehen zum großen Teil von Gesindel, Va banque-Spielern oder Verrückten aus; und was wären wir ohne Revolutionen!" Man höre den Philister, den stocksteifen Ordnungsmann! Er fragt rhetorisch, was wir ohne Revolutionen wären! Und das ist nicht nur eine Laune. Am Stoff der Likedeeler reizt ihn „die sozialdemokratische Modernität". An seinen englischen Freund James Morris schreibt der Mann der märkischen Gedichte, der märkischen Geschichte wörtlich: „Alles Interesse ruht beim vierten Stand. Der Bourgeois ist furchtbar, und Adel und Klerus sind altbacken, immer dasselbe. Die neue, bessere Welt fängt erst beim vierten Stande an. Man würde das sagen, auch wenn es sich bloß erst um Bestrebungen, um Anläufe handelte. So liegt es aber nicht. Das, was die Arbeiter denken, sprechen, schreiben, hat das Denken, Sprechen und Schreiben der altregierenden Klassen tatsächlich überholt. Alles ist viel echter, wahrer, lebensvoller. Sie, die Arbeiter, packen alles neu an, haben nicht bloß neue Ziele, sondern auch neue Wege." Das stammt aus dem Jahr 96. Achtzehn Jahre früher hatte er an seine Frau geschrieben: „Massen sind immer nur durch Furcht oder Religion, durch weltliches oder kirchliches Regiment in Ordnung gehalten worden, und der Versuch, es ohne diese großen Weltprofosse leisten zu wollen, ist als gescheitert anzusehen. Man dachte, in ‚Bildung' den Ersatz gefunden zu haben, und glorifizierte den ‚Schulzwang' und die ‚Militärpflicht'. Jetzt haben wir den Salat. In beiden hat sich der Staat, ja,

mehr denn das, die ‚Gesellschaft‘, eine Rute aufgebunden: der Schulzwang hat alle Welt lesen gelehrt und mit dem Halbbildungsdünkel den letzten Rest von Autorität begraben; die Militärpflicht hat jeden schießen gelehrt und die wüste Masse zu Arbeiterbataillonen organisiert." Diese Einsicht, heute zum Gemeinplatz geworden, war das Erlebnis der siebziger Jahre, und die Briefstelle erinnert, wie manche andere, an Nietzsche, der höhnisch fragte: „Mit einem Worte: was will man? Will man Sklaven, so ist man ein Narr, wenn man sich Herren erzieht." Zwischen dieser Anschauungsweise und dem unbedingten Enthusiasmus des alten Fontane für den „vierten Stand" liegt gewiß eine Entwicklung, liegt das Bewußtwerden seiner Modernität, sein wundervolles Hineinwachsen in Jugend und Zukunft. Aber ebenso gewiß ist, daß er der Mann war, in dem beide Anschauungen, die konservative und die revolutionäre, nebeneinander bestehen konnten; denn seine politische Psyche war künstlerisch kompliziert, war in einem sublimen Sinn unzuverlässig; und ganz im Grunde hat er sich kaum gewundert, daß an seinem „Fünfundsiebzigsten" nicht die Stechow, Bredow und Rochow, sondern der andere, der seelisch fragwürdige, der „fast schon prähistorische" Adel zu ihm kam.

Diese Kompliziertheit war mehr als der „mangelnde Sinn für Feierlichkeit" (der aber vielleicht dasselbe ist) daran schuld, daß Fontane „es nicht weit brachte", daß der Dichter des Alten Derfflinger, des Alten Dessauer, des Alten Zieten und der Berliner Einzugscarmina nicht offiziell, nicht Adlerritter und Hofgänger werden konnte, wie Adolf Menzel. Unstreitig fällt beim bildenden Künstler, beim hohen Handwerker das Geistige und Problematische mehr als beim Schriftsteller mit dem Technischen zusammen; nichts

hindert in keinem Falle die Herrschenden, das Stoffliche für die Gesinnung zu nehmen, und nichts hindert ihn, den geistig Stummen, Harmlosen und Unverantwortlichen, sich ihre Ordensmäntel und Adelstitel mit guter Miene gefallen zu lassen. Ein großer Maler kann offiziell werden, ein großer Schriftsteller niemals. Denn alles, worin der Rang, Reiz und Wert seiner Persönlichkeit beruht, die geistige Nuance, die artikulierte Problematik, die verantwortungsvolle Ungebundenheit, muß ihn in den Augen der Herrschenden als gesinnungsuntüchtig und verdächtig erscheinen lassen. Vom amtlichen Preußen ist nicht zu verlangen, daß es den patriotischen Sänger für voll nimmt, der eines Tages den Borussismus für die niedrigste aller je dagewesenen Kulturformen erklärt.

Verantwortungsvolle Ungebundenheit: vielleicht hätte er sich das Wort zur Bezeichnung seines politischen Verhältnisses gefallen lassen. Im Jahre 87 soll er wählen. „Noch in zwölfter Stunde wollte man mich durch einen ‚Eilenden' an die Wahlurne zitieren. Ich lehnte aber standhaft ab. Die Verhältnisse liegen bei mir so kompliziert, daß ich ehren- und anstandshalber nicht stimmen kann." Im Jahre 90 ist er frivoler: „Und nun breche ich auf, um nach vielen, vielen Jahren zum ersten Male wieder einen Stimmzettel in die Urne zu tun; welchen? Ich habe es in meiner Verlegenheit durch Knöpfeabzählen festgestellt. Nur der, der nichts weiß, weiß es ganz bestimmt . . ."

Ein unsicherer Kantonist. Hat er nicht als Theaterkritiker einmal gestanden, eigentlich könne er immer geradeso gut das Gegenteil sagen? Er liebt den Adel „menschlich und novellistisch", aber politisch ist er ihm „doch zu sehr gegen den Strich"; und er hat sich gewöhnen müssen, seine

„schließlich als Untergrund immer noch vorhandene Adelsvorliebe mit Soupçon behandelt zu sehen", weil er das Lied allzusehr „nach seiner Fasson und nicht nach einem ihm vorgelegten Notenblatt blase". Er liebt die Juden, „zieht sie dem Wendo-Germanischen eigentlich vor" und hat „auch unserm von mir aufrichtig geliebten Adel gegenüber einsehen müssen, daß uns alle Freiheit und feinere Kultur, wenigstens hier in Berlin, vorwiegend durch die reiche Judenschaft vermittelt wird." Aber von den Juden regiert sein will er nicht, ist überhaupt nicht liberal und äußert sich aus dem patriarchalischen Idyll Neubrandenburgs höchst wegwerfend über „Freiheitsparagraphen". Man hält den „Wanderer" wohl für einen Verherrlicher der Mark? Er bedankt sich. „Ich habe sagen wollen und wirklich gesagt: ‚Kinder, so schlimm, wie ihr es macht, ist es nicht'; und dazu war ich berechtigt; aber es ist Torheit, aus diesen Büchern herauslesen zu wollen, ich hätte eine Schwärmerei für Mark und Märker. So dumm war ich nicht." Damit ist freilich, trotz Goßler und der „Einreihung", amtlich nichts anzufangen. Aber zuletzt ist auch dies nur die Reserve eines Augenblicks, eine Distanzierung der zarten Persönlichkeit von dem unholden Stoff. Was die „Wanderungen" eigentlich besagen wollen, ist an einer anderen Briefstelle in starken Worten ausgedrückt: Kritisch, heißt es dort, müsse hervorgehoben werden, „wie man nicht bloß Mark und Märker daraus kennen, sondern auch, aller Ruppigkeit und Unausstehlichkeit unbeschadet, unter der Vorführung dieser Pflichtrampel und Dienstknüppel einsehen lernt, daß diese letzte Nummer Deutschlands berufen war, seine erste zu werden." Das ist die Selbstentäußerung des Schönheitsmenschen, die sich willig darein findet, daß im Staatenleben nicht

Verfeinerung und musische Anmut, sondern Tüchtigkeit und rauhe Zucht die Träger historischer Sendung sind.

Er hat Bismarck mehrmals besungen; in den Briefen spricht er von ihm; und ich weiß nicht, woraus, ob aus Sang oder Wort, man mehr über Bismarck sowohl wie über Fontane erfährt. Die Gestalt des deutschen Kanzlers ist hier mit einem skeptischen, ja, gehässigen Psychologenauge gesehen: sehr groß und sehr fragwürdig. Das Recht auf Zweifel erkennt der Alte den Jungen freilich nicht zu. „Die Studenten", schreibt er am Bismarcktag des Jahres 95, „müssen begeistert sein; das ist ihre verfluchte Pflicht und Schuldigkeit. Für alte Knöppe liegt es anders oder wenigstens komplizierter. Diese Mischung von Übermensch und Schlauberger, von Staatengründer und Pferdestall-Steuerverweigerer, von Heros und Heulhuber, der nie ein Wässerchen getrübt hat, erfüllt mich mit gemischten Gefühlen und läßt eine reine, helle Bewunderung in mir nicht aufkommen..." Er war zu loyal, um der Legitimität gegenüber die Partei des Genies ergreifen zu können: „Ich stehe in der ganzen Geschichte von Anfang an auf Kaisers Seite . . . Bismarck ist der größte Prinzipverächter gewesen, den es je gegeben hat, und ein ‚Prinzip' hat ihn schließlich gestürzt, besiegt, dasselbe Prinzip, das er zeitlebens auf seine Fahne geschrieben und nach dem er nie gehandelt hat. Die Macht des hohenzollernschen Königtums (eine wohlverdiente Macht) war stärker als sein Genie und seine Mogelei. Er hat die größte Ähnlichkeit mit dem Schillerschen Wallenstein (der historische war anders): Genie, Staatsretter und sentimentaler Hochverräter. Immer ich, ich, und wenn die Geschichte nicht mehr weitergeht, Klage über Undank und norddeutsche Sentimentalitätsträne. Wo ich Bismarck als Werkzeug der

göttlichen Vorsehung empfinde, beuge ich mich vor ihm; wo er einfach er selbst ist, Junker und Deichhauptmann und Vorteilsjäger, ist er mir gänzlich unsympathisch." Und er war nicht Pessimist und Zyniker genug, war, um mit Montaigne zu unterscheiden, in seinem Herzen zu sehr für das „Ehrenhafte" gegen das „Nützliche", um dem Machiavellismus des Reichsgründers unbedingt zujubeln zu können. „Er ist die denkbar interessanteste Figur. Ich kenne keine interessantere; aber dieser beständige Hang, die Menschen zu betrügen, dies vollendete Schlaubergertum ist mir eigentlich widerwärtig, und wenn ich mich aufrichten, erheben will, so muß ich doch auf andere Helden blicken." — Auf welchen wohl? — Mythos und Psychologie: Das sind zwei Dinge; und wo sie in ein und derselben Brust beieinander wohnen, wo Sänger- und Schriftstellertum sich paaren, da kommt es äußerlich zu Widersprüchen. Die Bewunderung, die der psychologische Schriftsteller der Größe zollt, ist nicht studentenhaft „rein und hell"; er blickt auf den Helden nicht, um sich „erheben" zu lassen. Der Held ist ihm „die denkbar interessanteste Figur"; aber vom Interesse, diesem eigentlichen Schriftsteller- und Psychologenaffekt, ist nicht weit mehr zu allen Naturalismen, Bosheiten und Ironien der Erkenntnis. Aus Briefstellen, wie der angeführten, redet der skeptische Psycholog über einen noch lebenden Helden. Bismarcks Tod ließ Fontane vor diesem letzten Ausbruch großen Deutschtums den mythisch-ehrfürchtigen, den großen Stil der Anschauung wiedergewinnen, zu dem er drei knappe Jahre früher nur die Jugend hatte verpflichten wollen, und er sang:

„Widukind lädt ihn zu sich ein:
Im Sachsenwald soll er begraben sein."

Der Dichter ist konservativ als Schützer des Mythos. Psychologie aber ist das schärfste Minierwerkzeug demokratischer Aufklärung. In den späten Briefen Fontanes, des Verherrlichers kriegerischen Preußenadels — in seinen Briefen, d. h. außerhalb seiner Produktion — findet man Kundgebungen stark revolutionären und demokratischen Gepräges, pazifistisch-antimilitaristische Äußerungen, die nicht nur als wohlwollende und verjüngungsbereite Anpassung an die literarisch-revolutionäre Zeitstimmung von 1880 zu verstehen sind, sondern durchaus auch seinem eigenen Wesen, dem, was rationalistisch-humanitäres 18. Jahrhundert (und 20. Jahrhundert?) in ihm war, zugehörten und den „Soupçon" nachträglich in hohem Grade rechtfertigten, mit dem er seine „als Untergrund immer noch vorhandene Adelsvorliebe" behandelt sehen mußte. Geister wie er müssen in ihrem politischen Verhalten kompliziert und unzuverlässig erscheinen, denn die Widersprüche, zu denen die Tagesdebatte sie drängt, finden ihre Aussöhnung und Auflösung erst in der Zukunft.

Das Schauspiel, das der alte Fontane bietet, dies Schauspiel einer Vergreisung, die künstlerisch, geistig, menschlich eine Verjüngung ist, einer zweiten und eigentlichen Jugend und Reife im hohen Alter, besitzt in der Geistesgeschichte nicht leicht ein Gegenstück. „Ich bin mit den Jahren jünger geworden," schrieb der achtundzwanzigjährige Jüngling an einen Freund, „und die Lebenslust, die eigentlich ein Erbteil der Jugend ist, scheint in mir zu wachsen, je länger der abgewickelte Faden wird." Das ist eine frühe Erkenntnis seiner vitalen Eigenart. Er war geboren, um der „alte Fontane" zu werden, der leben wird; die ersten sechs Jahrzehnte seines Lebens waren, beinahe bewußt, nur eine Vorbereitung

auf die zwei späten, gütevoll skeptisch im wachsenden Schatten des letzten Rätsels verbrachten; und sein Leben scheint zu lehren, daß erst Todesreife wahre Lebensreife ist. Immer freier, immer weiser reifte diese seltene und liebenswürdige Natur dem Empfange der letzten Antwort entgegen; und im Nachlaß des Verewigten fand man den schönen Spruch:

„Leben; wohl dem, dem es spendet
Freude, Kinder, täglich Brot,
Doch das Beste, was es sendet,
Ist das Wissen, das es sendet,
Ist der Ausgang, ist der Tod.“

1910

Anzeige eines Fontane-Buches

Sollten wir, ohne es recht zu wissen und ungeachtet sonst mißfälligster Umstände, in eine Epoche des guten deutschen Buches eingetreten sein? Ich meine des Buches im engeren Sinn und zum Unterschied von der „schönen" Literatur, der Prosaerzählung, die sehr zurücktritt. Man mache einen Überschlag: Gundolfs Goethe, Ernst Bertrams noch nicht genug bewunderte Nietzsche-Variationen, Spenglers intellektualer Roman vom Untergang des Abendlandes, Graf Keyserlings philosophische Weltreise, die Krisis der europäischen Kultur von Pannwitz — wie wäre es, wenn wir zugäben, daß das anfängt, nach Blüte auszusehen? Wobei es noch darauf ankäme, eine Familienähnlichkeit und Grundverwandtschaft all dieser Bücher und weiterer, etwa noch anzuführender, untereinander nachzuweisen, eine Verwandtschaft, die sich kaum in der Gemeinsamkeit eines Niveaus erschöpft, das als altmodisch- und bewahrend-deutsch am knappsten zu kennzeichnen wäre. Man ist zu fragen versucht: woher der deutsche Geist heute das völlig ungedemütigte und unerschütterte Machtgefühl, die superiore Würde und Strenge der Überschau, des Ordnens und Wertens nimmt, die ihm in diesen Werken natürlich scheint und eine vollkommene

Unberührtheit seines Zentrums von peripherer Verelendung und Verpöbelung bekundet. Wo wäre Deutschland heute — wo, wenn nicht hier, in diesen Büchern? Und, Gott stehe uns bei, wir hatten kein anderes im Sinn, als wir, mühselig und verworren, den deutschen Geist gegen das Nein der Fremden zu behaupten uns kindlich verbunden hielten.

Ist es Vorliebe für seinen Gegenstand, was mich in Versuchung führt, das Buch von Conrad Wandrey, „Theodor Fontane" in so vornehme Nachbarschaft zu bringen? Zum mindesten ist es sein Gegenstand nicht, der mich daran hindern müßte. Der junge Literarhistoriker, der es schrieb, begann mit einer Monographie über Stephan George, — von dem feierlichsten der Geister also wandte er sich zu dem, der „mangelnden Sinn für Feierlichkeit" einen schicksalbildenden Grundzug seines Wesens nannte. Aber der positiv-sittliche Sinn und Wert dieses Mangels für die bürgerlichen Jahrzehnte, deren Angehöriger und Gestalter Fontane war, ist heute erkannt, — am schönsten von einer Frau, Helene Herrmann, deren Studie über „Effi Briest" Wandrey in seinem Buche anführt, und die über Fontanes Verhältnis zum Heroischen und zur Größe gesagt hat: „Diese Selbstbewachung, dies Leisewerden aus Ehrfurcht vor der Wirklichkeit und aus Scheu vor der lügnerischen Phrase und angemaßter Pompösität ist uns heute kein letzter Wert mehr, aber als eine abwartende und vorläufige Haltung ein beträchtlicher Zwischenwert in unserer ethischen Skala . . . Das sichere Stilgefühl für die eigene Natur, das grenzbewußte Nichtmehrseinwollen als man ist, das aber auch ganz und gar in jedem Zuge verwirklicht — diese Noblesse einer wissenden und leidenden Zurückhaltung ist in sich ein lebendiger Wert."

Fontane hat, wie Briefstellen lehren, als Greis von Friedrich Nietzsche noch einiges Schlagworthafte, das populär durchsickerte, von weitem erfahren, und sehr lohnend wäre es, von den Veränderungen der Atmosphäre, den neuen oder erneuerten Möglichkeiten steiler Gebärde, tragischer Icherfülltheit, grotesk-heroischer Haltung zu reden, die das Lebensschauspiel dieses selbst noch im Bürgerlichen wurzelnden Geistes erzeugt hat, — und auch vom demokratisch-zeitläufigen Mißbrauch solcher Möglichkeiten. Im Augenblick sei nur erinnert, daß Avantagen der Zeit nichts mit dem Range zu tun haben, woraus folgt, daß unbedingten Künstlerknaben von heute, die meinen, über Fontane die Achsel zucken zu dürfen, weil er ein Bürger war, eins hinter die Ohren gehört. Wandreys vierhundertseitiges Werk ist, rein als Faktum, erfreulich, indem es bekundet, daß einem strengerzogenen Kunstbetrachter und Angehörigen der jüngsten Literaturgelehrten-Generation das Leben und Werk des Alten als ein würdiger, ein lebensunmittelbarer, kulturwichtiger Gegenstand erschien.

Das kluge, gediegene und liebevolle, dabei in seiner Rede die richtige Tonhöhe wahrende und in kritischen Einzelheiten sehr feine Buch, will, wie es im Vorwort heißt, das Fontanebild dieser Gegenwart einfangen, und das heißt: es dient in der Hauptsache und fast ausschließlich dem Epiker, denn dieser ist es, der lebt und gilt. Die Fontanesche Verskunst, man sieht es heute wohl, liegt nicht auf der großen Linie deutscher lyrischer Entwicklung, — obgleich ich dafürhalte, daß in einer Anthologie, die nicht von falscher Feierlichkeit beherrscht wäre, zwei oder drei seiner Alters-Knittelversgedichte nicht fehlen dürften: „Lebenswege" etwa oder „Fester Befehl", oder jene Personifikation des Publikums

in acht unglaublich sicheren Versen, oder Anekdotisches wie „Tieck, jung noch, kam zum alten Reil" und „Fire but don't hurt the flag", Dinge, für die ich das Schottische und das Märkische darangebe und von deren unzerstörbar einprägsamem Zauber und hochpersönlichem Tonfall Dr. Wandrey mir nicht genug zu sagen und zu singen weiß. Übrigens sind sie der Fontaneschen Prosa, nämlich der Altersprosa, sehr nahe, — und nochmals: der Prosaiker ist es, den wir Heutigen sehen und meinen; sein erzählendes Werk ist eine wichtige, nicht wegzudenkende Etappe in der Geschichte des deutschen Romans, einer Geschichte, die mit deutscher Entwicklung überhaupt, mit der Geschichte deutscher Kultur und Zivilisation tiefer verflochten ist, als viele wissen.

In fünf Teilen baut unser Buch sich klar und zwanglos auf. Auf einem halben Hundert Seiten wird, als Basis, die äußere Lebensgeschichte gegeben, von der Kinderzeit des Apothekersohnes in Swinemünde bis zu den späten, stillen, eintönigen Tagen, wo der im Herzen schon Müde, nach außen schon Absterbende in zähem Gleichmaß der Tätigkeit sein Äußerstes, Spätestes, Neuestes und Höchstes gibt, ohne Bitterkeit gegen sein Schicksal, das er als ein Wissender mit seinem Ich identifiziert, in der Erkenntnis:

„Und sollt ich noch einmal die Tage beginnen,
Ich würde denselben Faden spinnen" —;

ein knapper Versuch über die geistige Persönlichkeit schließt sich an, der Fontanes Weltanschauung und sittliche Grundlagen, seinen Begriff der Ordnung, seinen liberalen Konservativismus, seine Bourgeois-Feindschaft, seinen Glauben an den großen Einzelnen, „den Licht- und Flammenträger", der „die ganze Geschichte mal wieder aus ihrer Misere herausreißt", endlich sein strenges und wissendes Verhältnis

zur Kunst mit wenigen Strichen kennzeichnet; und eine Übersicht über seine journalistische Tätigkeit und die Wanderschriftstellerei beschließt den einleitenden Teil.

Mit dem zweiten aber beginnt schon die Betrachtung von Fontanes eigentlichem Lebenswerk, seiner Roman-Produktion, deren Erstling „Vor dem Sturm", ein Neunundfünfzigjähriger vollendet. Noch die balladesken Novellen „Grete Minde" und „Ellern Klipp" nebst der zweiten historischen Erzählung „Schach von Wuthenow" zählen zu den epischen Frühwerken. Erst von „L'Adultera", dem ersten der Berliner Romane und zugleich dem ersten jener Werke, die den dauernden Ruhm Fontanes, des bürgerlichen Realisten, begründen, datiert Wandrey eine mittlere Epoche, die nach seiner Anordnung des weiteren „Cecile", „Irrungen Wirrungen", „Stine" und „Mathilde Möhring" umfaßt. Und nun erhebt sich, in einem vierten Teile, das Buch zur Kritik der epischen Spätwerke, worunter „Frau Jenny Treibel", „Effi Briest" und die „Poggenpuhls" nebst dem „Stechlin" verstanden sind, — einer Kapitel-Trias, die das Phänomen der Greisenmeisterschaft, eines Zusammenfallens von persönlicher Gebrechlichkeit mit produktiver Blüte in seiner ganzen rührenden und wundersamen Einmaligkeit empfinden läßt und in deren Mitte, als Kernstück des Buches überhaupt, der Versuch über „Effi Briest", das Meisterwerk des Siebzigjährigen, steht.

Es ist eine Glanzleistung, die, wie wir glauben möchten, mit ihrem Gegenstande durch die Zeiten ehrenvoll verbunden bleiben wird. Alle schlummernde Liebe zu diesem herrlichen Buch, dem zwei nachfolgende Generationen nichts Ebenbürtiges zur Seite zu stellen haben, und mit dem Fontane, nach des Verfassers wahrhaftiger Feststellung, aus der

deutschen in die Weltliteratur ragt, — alle Liebe zu seiner Menschlichkeit und Kunst, seiner Problematik und Harmonie wird wach, flammt auf beim Lesen dieser Abhandlung, die ein Kronjuwel erzählender europäischer Prosa aufzuzeigen, einen Glücks- und Ruhmesfall erzählender Dichtung zu feiern weiß, wie es bisher noch nicht geschehen. Eine Romanbibliothek der rigorosesten Auswahl, und beschränkte man sie auf ein Dutzend Bände, auf zehn, auf sechs, — sie dürfte „Effi Briest" nicht vermissen lassen. Heißt es nicht, kein Gebilde aus Menschenhand sei vollkommen? Und doch, so sehr man gestimmt sein mag, der Menschheit Bescheidung anzuraten, — der Satz ist falsch, es gibt das Vollkommene, als Künstler bringt der Mensch es träumerisch zuweilen hervor. Das sind seltenste Glücksfälle, wie gesagt, eine unglaubwürdige Gunst und Gnade der feinsten Umstände ist nötig, damit es geschehe: es stimmt einmal alles, es schießt zusammen, und der Kristall ist rein. Fontane hat als alter Mann das Glück und die Wehmut dieser Konstellation, die das Absolute und Souveräne zeitigt, gekostet. Auch ihre Wehmut. Denn er wußte: das kommt nicht wieder. Und an einen Freund schreibt er in seiner auch hier noch unfeierlichen Sprache über „Effi Briest": „Der alte Witz, daß man Mundstück sei, in das von irgendwoher hineingetutet wird, hat doch was für sich, und das Durchdrungensein davon läßt schließlich nur zwei Gefühle zurück: Bescheidenheit und Dank."

Fontane spricht einmal von der ganz feinen Sinnlichkeit, die der Lust der Menschenbeobachtung zugrunde liege. Sie war gewiß im Spiele, als er auf dem großen Balkon des Zehnpfundhotels in Thale das junge englische Geschwisterpaar, jene beiden Dissenterkinder, heiter plaudernd und doch

ernst, beobachtete, von denen das Mädchen, fünfzehnjährig, im gestreiften Kattunhänger, Ledergürtel und Matrosenkragen, ihm den sinnlichen Anhalt für die liebreizende Figur der Effi bot. Wir wissen: „ein Backfisch mit einem Mozartzopf" gehörte damals schon zu den Dingen, die ihn in dieser Welt noch festhielten; fünfzehn Jahre waren es nachgerade und ein Matrosenkragen, was ihn entzückte. Die Anekdote hatte damals schon gezündet; eine befreundete Dame hatte ihm die ganze Effi Briest-Geschichte — eine geschehene Geschichte — erzählt. Aber wer zweifelt, daß sie erst durch die Erscheinung der kleinen Methodistin Leben und Kunstkraft gewann? Er saß, und seine geistige Sinnlichkeit wartete. Die beiden jungen Menschenkinder traten an die Brüstung. Da wurde das Meisterwerk empfangen.

Diese Einzelheiten sind uns nicht neu, aber es tut nichts, man hört sie dankbar noch einmal aus dem Mund eines Sprechers, der unsere Liebe so reich mit Erkenntnis zu speisen weiß. Wandrey zeigt uns das Kunstwerk als Kunstwerk, seinen technischen Bau, seine mathematisch schönen Größenverhältnisse, die unbewußt wohltun, wie sie ohne Zweifel unbewußt hergestellt wurden oder sich herstellten: und vor denen „das verschleppte Urteil von Fontanes Lässigkeit und behaglichem Abschweifen auf Kosten der Komposition verstummen muß".

„Noch einmal", sagt er, „sind in einem Werk alle Vorzüge Fontanischer Kunst vereinigt: der wohlproportionierte Bau des Ganzen, das Durchkomponierte des Einzelnen, das Ableuchten der Szenen und Situationen bis in die Winkel, das ausgesprochen Sinnvolle auch des nicht eigentlich Berechneten, — kurz, alle Tugenden der sogenannten Verstandespoeten von Lessings Ahnenschaft her . . . Was aber Fontane . . . auszeichnet, ist die Unabsichtlichkeit und

Unauffälligkeit des in sich Zweckvollen, das erst hinterher als zweckvoll bewußt wird. Es ist konzipiert und gibt sich auch der unbefangenen erstmaligen Rezeption zunächst als eine bloße sinnliche Gegenwart . . . Es ist einer der wesentlichsten Werte Fontanischer Kunst, daß das Bewußte, Planmäßige, Geordnete erst im Werden seiner Werke sich auswirkt und erst am Gewordenen sich kundgibt."

Ausgezeichnet. Vortrefflich. Und doch ist es nicht zuerst das Artistische, was uns Heutigen „Effi Briest" so bedeutend macht. Wandrey weiß es. Er zeigt uns den Roman in seiner sittlichen Problematik, als Fontanes ethisch modernstes Werk, das am deutlichsten über die bürgerlich realistische Epoche hinaus in die Zukunft weist und eine schmerzlich zugestandene Überwindung der vom Dichter verkörperten Ordnungswelt bedeutet. Fontanes Welt ist ihm selbst hier nicht mehr die Welt schlechthin, nicht länger die selbstverständlich-unangezweifelte Basis alles sittlichen Lebens überhaupt, — er fängt an, sie als ein Begrenztes im historischen Verlauf zu verstehen, als eine Wirklichkeit, die nur noch neben oder gar nach anderen ihr Recht haben soll; und sein Kritiker findet feine, ergreifende Worte für die seelische Situation des Künstlers, der, gealtert, die volle Breite des Lebens und Glaubens seiner Zeit in Frage gestellt sieht. Er zieht Ibsen heran, den Herold der neuen Generation, dem Fontane in gewissen Gesprächsszenen von „Effi Briest" so nahe rücke, wie es bei der Verschiedenartigkeit ihres Lebensgefühls nur irgend möglich gewesen sei. Denn für Ibsen sei die ironische Skepsis, die Verneinung des Hergebrachten, ihm von vornherein als schlecht und überständig Geltenden seelische Grundhaltung, selbstverständlicher Ausdruck seiner Gesinnung gewesen, — für Fontane aber eine

äußerste Konzession, eine notwendige Konsequenz, die sein Wirklichkeitssinn sich schmerzvoll abgerungen habe. Was Innstetten in der großen Gesprächsszene mit Wüllersdorf über die gesellschaftliche Ordnung, über die Abhängigkeit des Einzelnen vom Ganzen und über die Macht der Übereinkunft sagt, das i s t, so stellt Wandrey fest, tiefster Fontanischer Glaube. Und nur durch den Umstand, daß Innstetten es ausspricht, daß also dieses Bekenntnis zur Ordnungswelt aus einem Munde kommt, der nur noch einer tönenden Schelle gleicht, wird es auf eine geheime, ironische und dichterische Weise in Frage gestellt.

Auf eine dichterische. Denn was wäre Dichtung, wenn nicht Ironie, Selbstzucht und Befreiung? Revolutionäre Zeiten legen die Frage nahe, ob nicht die Kunst jenes nicht zu bezweifelnden Fundamentes, der festen Gebundenheiten, Gegebenheiten und „Abhängigkeiten" notwendig bedürfe, durch die ein sittliches Leben mit seinen Konflikten überhaupt erst möglich wird und Begriffe wie Schuld, Sühne usf. nur erst einen Inhalt gewinnen. Aber Werke wie „Effi Briest" lassen in ihrem Zwielicht die dichterischen Reize und Möglichkeiten erkennen, die sich aus dem Zweifel, dem in Frage gestellten Glauben, dem bedrängten Konservatismus ergeben, — ja, in ihrem Anblick möchte man sagen, daß weder gläubige Beschränktheit noch auch Freiheit als Libertinage, sondern einzig der Zweifel und die Bedrängnis eigentlich fruchtbar seien. Freiheit, — es gibt sie nicht einmal; und gäbe es sie, so wäre sie steril, denn sie ist nicht Kampf, nicht Abschied, nicht Not und Mühsal, nicht Zweifel. Sittlichen Belang hat sie nur, sofern sie wehtut, als äußerste Konzession, als notwendige, dem Wahrheitssinn schmerzlich abzuringende Konsequenz. Freiheit ist gar nichts. Befreiung ist alles. —

Ich habe mich bei Wandreys „Effi Briest"-Betrachtung lange und beifällig verweilt. Ich habe mit ihm zu reden in betreff seines Kapitels über den „Stechlin", — es wird dem Buche nicht, wird jedenfalls meinen Empfindungen für das Buch nicht gerecht und läuft allzusehr, wie mir scheint, auf ein Vorweisen von Verfalls- und Verarmungsmerkmalen hinaus. Ich kann den Verfasser genau und unmittelbar kontrollieren in diesem Fall; es sind wenige Wochen, daß ich, einer Krankheit sei es gedankt, Fontanes Spätling wieder las. Ich war entzückt, verzaubert. Ein Wort, dessen Unverdeutschbarkeit einem Einwand gegen unsere Sprache gleichkommt, war mir beständig auf den Lippen: das Wort „sublim". Wahrhaftig, wenn das Verfall ist, so ist es der ehrwürdig-liebenswerteste Verfall, der je da war, und zugegeben, daß es sich hier nicht mehr um ein Alterswerk (denn das heißt bei Fontane: Gipfelwerk), sondern um ein Greisenwerk mit dem Gepräge eines solchen handelt; zugegeben ferner, daß ich mir einer Schwäche für große Greisenwerke bewußt bin, für ihr Geheimnis, ihren schon mechanisch gewordenen Symbolismus, ihr magisches Zeremoniell, ihre träumerische Anämie, ihre majestätische Müdigkeit; so frommt es doch wenig, bei der — mit dem alten Dubslav zu reden — celesten Lebensmusik dieser Plaudereien „Gestaltungskraft" zu dozieren. Man möge es tun, da kritische Pflicht es gebeut. Aber man tue es unter dem steten Vorbehalt innigster Neigung und Ehrfurcht, — einem Vorbehalt, den unser Autor mir entschieden nicht nachdrücklich genug zu wahren weiß.

Er weist, wie gesagt, das Erlahmen der Gestaltungskraft nach, den Bankerott von Fontanes Gesprächstechnik, der darin bestehe, daß diese Technik sich verselbständige, aus

einem Mittel zum Selbstzweck werde. „In den Meisterwerken", sagt er, „wäre es unmöglich, einen Rollentausch vorzunehmen, und den einen sagen zu lassen, was der andere sagt, so fest ist die Diskussion den Menschen verhaftet, nur um der Menschen willen erfunden, nur Modellierung der Menschen. Im „Stechlin" könnte solcher Tausch durch die ganze Ausdehnung des Buches stattfinden, ließen sich die weitgehendsten Umstellungen vornehmen, ohne daß ein wesentlicher Schade angerichtet würde." — Das ist viel gesagt, kühn behauptet. „Ich bin," schrieb Fontane, noch 1882, — „auch darin meine französische Abstammung verratend — im Sprechen wie im Schreiben ein Causeur; aber weil ich vor allem ein Künstler bin, weiß ich genau, wo die geistreiche Causerie hingehört und wo nicht." Es ist von vornherein unwahrscheinlich, daß jemand, der einmal ein Künstler gewesen ist, lediglich aus Greisenalter in einem Grade, wie Wandrey es wahrhaben will, zum Unkünstler werden könne; und der praktische Versuch mit dem Rollentausch und den „weitgehendsten Umstellungen" würde kaum sehr schlagende Ergebnisse zugunsten unseres Kritikers zeitigen, — wobei man nicht so weit zu gehen brauchte, die Schwester Domina oder die Ippe-Büchsenstein sagen zu lassen, was der alte Stechlin sagt. Eine gewisse Undifferenziertheit des Dialogs, die freilich von Unkunst recht weit entfernt ist, jene Neigung, die er Gottfried Keller zum Vorwurf machte: nämlich die ganze Gotteswelt seinem Tone zu überliefern, ist von allem Anfange an bei Fontane zu beobachten, und immer war sein Gespräch in mindestens so hohem Grade Musik, als es Personenmodellierung und indirekte Charakteristik war, — im „Stechlin" hat sich dagegen nicht viel geändert, und die Grenze zwischen Dialog als Selbstzweck und

dem Dialog als plastisches Mittel ist schwerer zu ziehen, als Wandrey zu wissen scheint, zu wissen sich hier den Anschein gibt. Fontane war, alles in allem, eine sehr starke stilistische Persönlichkeit; von ihm wie etwa von Richard Wagner abstrahierte ich, als ich den Stil einmal als „eine geheimnisvolle Verbindung des Persönlichen mit dem Sachlichen" zu bestimmen versuchte, und während alle seine Menschen Fontanisch reden, so redet doch außerdem jeder wie er selbst, — auch im „Stechlin" noch, möge das Sachliche hier auch zuweilen vom Persönlichen ein wenig zurückgedrängt werden.

Es bleibt dabei: Wenn „Effi Briest" in sozialethischer Hinsicht am weitesten über Fontanes Epoche hinausreicht, so ist es der „Stechlin", der dies in artistischer Beziehung tut, der Wirkungen kennt, Kunstreize spielen läßt, die weit über allen bürgerlichen Realismus hinaus liegen. Man schlage auf, man sehe doch wieder einmal zu, wie so ein lässig gehobener kleiner Wunderdialog sich anspinnt, in Gang kommt und auf irgendeine entzückende Weise abbricht, — so ein Szenchen etwa zwischen Dubslav und Adelheid, die sich darüber erbittert, daß Lorenzen die Gräfin Ghiberti immer ansehe wie eine Offenbarung; und sie sei auch so was. „Darüber ist kein Zweifel. Aber wovon?" — Oder zwischen einem der beiden alten Herren und seinem Diener (Engelke, Jeserich, träumerisch-celeste Namen für die gebleichten und stillen alten Silberputzerseelen). Oder das heiter-mystische Geplauder im Barbyschen Salon über die vornehmen Beziehungen des Stechlinsees, das Dr. Wrschowitz, „dessen Augen immer größer geworden waren", mit seinem „sehr warr, sehr warr" beschließt. Das ist so hoch, so leicht, so gut, so herzerquickend, so ganz und gar bewunderungswürdig, — man soll nicht kommen und hier von Verarmung

und Mangel an Lebensfülle reden, weil die Nebenpersonen auf Leitmotive gestellt seien und der Gendarm Unke alles „zweideutig" zu finden, Wrschowitz für „Krittick" zu schwärmen und die Prinzessin auf „Pflicht" zu pochen habe. Eingeräumt, daß die Neigung zu Wortsymbolen wie „zweideutig" Altersmerkmal ist, so kann man doch nicht erheiternd-wirklicher sein, als Unke, etwa bei seinem Abschiedsbesuch auf Schloß Stechlin; und was nun gar Dr. Wrschowitz mit seiner Leidenschaft für Kritik und seinem puschelhaften Haß auf Niels Gade betrifft, so geht ja die wunderliche Lebendigkeit dieser Charge bis zum Beängstigenden, und gar nichts Menschlicheres ist zu denken, als das Gemisch von Lachen, Achtung und Besorgnis, das sein Wesen einflößt.

Man soll auch nicht kommen und lehren, selbst die Hauptgestalten blieben schemenhaft, Woldemar könne ebenso gut Melusine wie Armgard freien, und der Roman lebe vom Aussprechen lediglich gedachter Inhalte. Junger Gelehrter, das sind Überspitzungen. Woldemar könnte sich mit der Ghiberti verloben, statt mit Armgard? Gehen Sie doch, das ist vollständig ausgeschlossen. Czako mag sich wundern und sagen: „Er hatte doch schließlich die Wahl!" Uns anderen aber sollte die Natürlichkeit, Angemessenheit und Notwendigkeit von Woldemars Entscheidung denn doch einleuchten. Und gedachte Inhalte? Nein, der „Stechlin" lebt nicht von gedachten Inhalten, von dem, was gedacht darin ist, könnte er nicht leben, — es ist wirklich nicht weiter viel damit. Lebensmusik — das Wort ist schon gefallen. Hohe, heitere und wehe, das Menschliche auf eine nie vernommene, entzückende Art umspielende Lebensmusik sind diese Plaudereien, und Dubslavs letzte Tage, nachdem er die

Tropfen wie ein Weinkenner probiert und gesagt hat: „Nu geht es los, Engelke. Fingerhut" — seine letzten Tage mit der anstößigen kleinen Agnes, und wie das Kind dem Sterbenden die ersten Schneeglöckchen bringt, während Engelke mit gefalteten Händen neben seinem Herrn steht, das, junger Gelehrter, sind keine gedachten Inhalte.

Man verzeihe die Apologie, aber Wandreys „Stechlin"-Kapitel ist kalt, ich kann ihm den Vorwurf nicht ersparen. Daß diese Kälte dem Willen zu unbestechlicher Kritik, der Ehrfurcht vor der Kunst entstammt, sei zugestanden. Auch ist an kluger Wärme, einsichtiger Liebe so vorher wie nachher im Buche kein Mangel. Das sekundäre Schaffen, die epischen Nebenwerke, die ein produktives Ausruhen bedeuteten, werden im fünften Teile behandelt. Was ferner über die Kriegsbücher, das Autobiographische, das Kritische, endlich die Gedichte vorgetragen wird, liest man mit Vergnügen und Nutzen, und zahlreiche Anmerkungen nebst einer gewissenhaften Bibliographie beschließen das Werk, das seinen Meister lobt und zum Feste den Fontane-Getreuen willkommen sein wird.

1920

Über einen Spruch Fontanes

Gegenstand dieser Zeilen ist der schöne Spruch, den man in Theodor Fontanes Nachlaß fand und mit dem Otto Pniower in der „Vossischen Zeitung" (Abendausgabe vom 5. Mai) sich beschäftigt hat. Die Verse lauten:

„Leben; wohl dem, dem es spendet
Freude, Kinder, täglich Brot,
Doch das Beste, was es sendet,
Ist das Wissen, das es sendet,
Ist der Ausgang, ist der Tod."

So (mit dem stillen Semikolon nach dem ersten Wort; das Ausrufungszeichen, das Herr Pniower versehentlich setzt, ist ganz unfontanisch; das Wort „Leben" wird hier nicht ausgerufen, sondern nachdenklich hingesagt) — so also steht das kleine Gedicht in dem von Josef Ettlinger herausgegebenen Nachlaßband, und so ist es auch in die große, bei Fontane & Co. erschienene Gesamtausgabe der Werke und Briefe eingegangen. In der Fischerschen Ausgabe, die eben komplett wurde, ist es entstellt. Man hat da im dritten und vierten Verse die beiden Relativa vertauscht, so daß sich auf „das Beste" ein „das" und auf „das Wissen" ein „was" bezieht, — ein Lapsus, störend, aber

nicht sinnstörend, kein Unglück also und bei nächster Gelegenheit einfach richtigzustellen.

Nach der Ettlingerschen Ausgabe von 1908 habe ich den Spruch am Schlusse einer Studie über den „Alten Fontane" zitiert, die zuerst in der „Zukunft" erschien und kürzlich in dem Fischerschen Fontanebuch wieder abgedruckt wurde. Ich zähle die Briefe nicht, die ich nach beiden Veröffentlichungen erhielt und in denen man mir versicherte, ich hätte falsch zitiert, so könne es nicht heißen, das sei ja Unsinn, und außerdem sei das doppelte „sendet" sehr häßlich; ganz zweifellos müßten die Verse lauten:

„Doch das Beste, was es sendet,
Ist das Wissen, daß es endet,
Ist der Ausgang, ist der Tod."

Offengestanden: ich ließ mich nicht belehren, daß meine Liebe zu dem Spruch auf Irrtum und falscher Lesart beruht habe. Ich antwortete ein paarmal abweisend, ließ dann den Leuten die Genugtuung, sich Dichterworte, die sie nicht verstanden, nach ihrem Geschmack zurechtzulegen, und schwieg. Da ich nun aber sehen muß, daß ein Schriftgelehrter von dem Ansehen des Herrn Pniower seinen Namen zugunsten der in jenen Publikumsbriefen vertretenen Auffassung in die Wagschale wirft; daß er es in der ausgesprochenen Absicht tut, dieser Auffassung zum offiziellen Siege zu verhelfen und mich namhaft macht als einen, der einen „Wechselbalg für ein echtes Kind ausgegeben" habe: so scheint es mir doch an der Zeit, mich zu rühren, — um, wenn es irgend in meinen Kräften steht, das Gangbarwerden einer Version zu verhindern, von deren Unrichtigkeit ich, wie von wenigen Dingen in der Welt, überzeugt bin.

Herr Pniower erklärt, er habe die Urhandschrift nicht eingesehen, sei aber kühn genug, seiner Konjektur sicher genug, um darauf zu verzichten. Desto besser und lustiger! So kämpfen wir auf gleichem Fuß, denn ich habe die Handschrift auch nicht eingesehen. Daß es nachgerade an der Zeit wäre, das zu tun, leugne ich nicht nur nicht, sondern verfolge mit gegenwärtigen Zeilen sogar den Zweck, diese Nachprüfung ernstlich anzuregen. Für den Augenblick denn aber stehe Zuversicht gegen Zuversicht, Selbstvertrauen gegen Selbstvertrauen. Denn mit derselben intuitiven Sicherheit, mit welcher Herr Pniower behauptet, Fontane habe nicht „das es sendet" geschrieben, sondern: „daß es endet", — behaupte, weiß ich und stelle ich fest, daß Herr Pniower irrt; mit eben dieser Sicherheit halte ich aufrecht, daß Fontane so schrieb, wie es in der Ettlingerschen Ausgabe steht, und daß einzig und allein dies die richtige Lesart der Strophe ist und bleibt.

Ich muß es wohl aufrechthalten. Denn nochmals, ich habe den Spruch geliebt, so, wie er überliefert war, und Liebe möchte nicht lächerlich werden. Meinen Korrespondenten schrieb ich, ich könne den unter dem Klange von „spendet" stehenden Reim von „das es sendet" auf „was es sendet" nicht nur nicht als schwach und häßlich empfinden, sondern empfände ihn geradezu als die formale Pointe des kleinen Gedichtes. Nun schließt die Wissenschaft sich dem gegenteiligen, dem populären Urteil an. Sehr häßlich, sagt sie, sei der Reim, sehr hilflos. Ein Meister wie Fontane habe ihn unbedingt und spielend vermeiden müssen. Und sie fügt hinzu, man könne ja allenfalls sagen, daß das Leben „Wissen sende" eigentlich: „das Wissen vermehre", — doch sei die Wendung nüchtern

und erzprosaisch. Nicht nüchtern und nicht erzprosaisch dagegen erscheint der Wissenschaft der Gedanke, den sie im Namen Fontanes dafür einsetzen will, der „elegische", der „unmutige" Gedanke nämlich, das Beste am Leben sei, daß es einmal ende! So, lehrt die Wissenschaft, müsse es heißen; denn die Wendung vom „Wissen, das es sendet", sei sachlich fehl am Ort. Bereits in den ersten beiden Versen habe der Dichter einige Güter des Lebens namhaft gemacht, die man etwa zu seinem Lobe anführen könne; nun aber müsse, der pessimistischen Tendenz des Ganzen gemäß, der Widerspruch kommen, der Ausdruck dafür, daß „das Dasein nicht lebenswert, daß das Beste von ihm das Ende sei", und nicht dürfe im vorletzten Verse noch ein weiteres Gut des Lebens, nämlich das Wissen, das es sende, genannt werden.

Aber was für ein Wissen, in Gottes Namen, ist denn das? Doch nicht irgendeines? Das Wissen, von dem Fontane sagt, das Leben sende es uns, ist dasjenige, das uns im Tode zuteil wird. Ist es möglich, nicht zu sehen, daß der letzte Vers die Erläuterung des vorletzten ist und daß, wenn das „Beste" des dritten mit dem „Wohl" des ersten korrespondiert, es das nicht in einem gegensätzlichen, sondern in einem übertreffenden Sinne tut? Ist es möglich, zu glauben, der hochbedürftige Alte habe um einer pessimistischen Abgeschmacktheit willen, wie der: Das Leben biete zwar manchmal allerlei Annehmlichkeiten, aber das Beste daran sei doch, daß die Geschichte einmal ein Ende nehme, — die Feder eingetaucht? Dies glauben heißt nicht teilhaben an seinem äußerst reizbaren Sinn für das Verbrauchte, das aus Trivialität Unmögliche. — Nein. Kein Schreiber und Setzer „irrte aus der vierten Zeile in die dritte ab und wiederholte ihre beiden letzten Wörter", —

um dann auch noch, als geistreicher Mann, aus dem „Daß" ein „Das" zu machen. Das Gedicht war mißverstanden, als Herr Pniower es als Produkt des „Unmutes", als die Äußerung irgendeines zermürbten und nervösen Fontane verstand. Es ist nicht „pessimistisch gehalten". Fontane wollte sagen und hat gesagt — viel schöner, tiefer und träumerischer, als man es in Prosa sagen kann: „Glücklich, wem das Leben außer dem zu seiner Fristung Notwendigen auch noch ein wenig Freude gewährt. Aber nicht in solchen Dingen ist der eigentliche Sinn und Wert dieses großen Geschenkes zu suchen. Der Sinn und Wert des Lebens besteht darin, daß es uns zur Erkenntnis führt, — zu jener nämlich, die an seinem Ausgang unser wartet."

Und nun sehe man nach. Nicht eher, als bis die Handschrift mich niederschlägt, werde ich meinen Gegnern, öffentlichen und privaten, das Feld räumen. Und auch dann werde ich es nur tun, um zu finden, daß es eine unwahrscheinlich schwache Stunde war, in der Fontane einen Spruch aufzeichnete, der nur durch fremden Irrtum seines Autors würdig werden konnte.

1920

Friedrich und die große Koalition

Ein Abriß für den Tag und die Stunde

Ja, womit soll man anfangen! Der Geschichtschreiber — und nun gar der Gelegenheitshistoriker — ist immer jener Versuchung ausgesetzt, der Wagner auf das großartigste erlag, als er, eigentlich nur gesonnen, den Untergang seines Helden aufzuführen, von einer begeisterungsvollen Pedanterie sich immer weiter im Mythos rückwärts locken ließ, ein immer größeres Stück der „Vorgeschichte" mit aufzunehmen sich genötigt fand, bis er endlich am Grundanfange und Anbeginn aller Dinge notgedrungen haltmachte: beim tiefsten Es des Vorspieles vom Vorspiel, womit er denn feierlichst und fast unhörbar zu erzählen anhob. Da aber Raum und Zeit den lebhaftesten Protest dagegen erheben, daß wir bei dieser Skizze der Ursprünge eines Krieges, dessen Wiederholung oder Fortsetzung wir heute erleben, mit dem tiefen Es beginnen, so wollen wir uns einen Stoß geben und mit dem großen Mißtrauen den Anfang machen, dem tief wurzelnden und, wenn wir billig sein wollen, ziemlich begründeten Mißtrauen der Welt gegen Friedrich II. von Preußen.

Man erinnere sich nur: Der junge Mann, knabenhaft seinen Zügen nach, zierlich und etwas dicklich von Statur, „das niedlichste Menschenkind im Königreich", wie ein Fremder urteilte, von lebhafter Gesichtsfarbe und kindlichen Backen, mit großen, kurzsichtig glanzblauen Blicken, sowie einer Nase, die genau in der Linie der Stirn verläuft und vorn eine naive Rötung aufweist, nach damaligen Bildern zu urteilen, — dieser niedliche junge Mann, dessen teils liederliche, teils schreckhafte und momentweise fürchterliche Kronprinzenvergangenheit bekannt ist, libre-penseur dabei, keck philosophisch, Literat, Verfasser des überaus humanen „Antimachiavell", durchaus unmilitärisch, wie es bisher den Anschein hatte, zivil, lässig, selbst weibisch, ein Schuldenmacher, auf Kurzweil und Prunk von Herzen bedacht —, wird König, weil ehrloserweise keine Tracht Prügel und kein Am-Halse-Würgen von seiten seines beängstigenden Papas ihn seinerzeit hat bewegen können, sich eine Kugel in den Kopf zu schießen oder wenigstens zugunsten seines Bruders zu resignieren, und benimmt sich als König in einer Weise, daß man nicht weiß, was man denken soll. Der Tag seiner Thronbesteigung hieß fortan: „La journée des dupes" — fast alles kam anders, als man es sich gedacht hatte. Diejenigen, die vor der Rache des neuen Herrn gezittert hatten, wurden nicht gestraft, und die, welche ihre Stunde gekommen glaubten, sahen sich enttäuscht. Die Glücksritter und Poeten, die den Thron umschwärmten und sich mit hoffnungstrunkenen Vivats nicht genugtun konnten, wurden zusehends kleinlauter, und ein lustiger Bruder von Rheinsberg, der die Harmlosigkeit hatte, das Tönchen von damals zutraulich wieder anzuschlagen, bekam einen glanzblauen Blick und das schneidende Wort: „Monsieur, à présent

je suis Roi!“ Auf deutsch: „Die Possen haben ein Ende!“ Das ist die Stelle bei Shakespeare, die schönste vielleicht in seinem ganzen Werk, wo jemand unter einem ebensolchen Blicke zu jemandem sagt: „Ich kenn dich, Alter, nicht.“

Einiges, was der junge Herr gleich in den ersten Tagen tut, hat ja literarischen Habitus, — ist also keck und etwas extravagant. Er schafft die Folter ab, — desto besser für die Diebe. Er erklärt, daß Gazetten, wenn sie ein bißchen amüsant sein sollen, nicht geniert werden dürfen, und hebt die Zensur auf (führt sie übrigens ein Jahr danach wieder ein). Er proklamiert religiöse Toleranz, — nun, das ist die berühmte Aufklärung. Aber was wird aus dem galanten, üppigen, sorglosen Musenhof, den man sich erträumt hatte und an dem die Mode und der schöne Geist herrschen sollten? Gar nichts wird daraus. Der Herr ist vor allen Dingen auf einmal eisern sparsam. Nichts von Gehaltserhöhung für die Beamten. Nichts von Aufhebung der hohen Zölle, — wie sehr auch gewisse Leute sich auf dergleichen gespitzt haben. Die Domänenkammern bekommen ausdrückliche Weisung, daß das genaue Finanzsystem des hochseligen Königs strikte zu respektieren ist. Finanzminister Boden, ein verhaßter Geizkragen, bleibt. Von Vertrauensseligkeit, Lässigkeit, Sorglosigkeit — auch nicht eine Spur. Jedem wird auf die Finger gesehen wie nie zuvor. Damals war es, daß Baron von Pöllnitz, Oberzeremonienmeister, wörtlich den Seufzer tat: „Ich wollte hundert Pistolen geben, wenn ich den alten Herrn wiederhaben könnte!“

Kein irgendwie grundstürzender Systemwechsel also, keine Zügellockerung in der Verwaltung, keine neuen Gesichter im Ministerium. Aber eines bleibt doch wohl sicher: Die verkörperte Zivilität ist zur Herrschaft gelangt, die Literatur

im seidenen Schlafrock, — der Korporalstock hat abgewirtschaftet, mit dem Potsdamer Militarismus wird es gründlich zu Ende sein. Ja, freilich! Gerade hier gibt es die vollkommenste Überraschung. Der schlappe und ziemlich wollüstige junge Philosoph entpuppt sich zur allgemeinen Verblüffung als passionierter Soldat, — welcher nicht daran denkt, das militärische Fundament des Staates zu schwächen. Zu schwächen? Er vermehrt die Armee um fünfzehn Bataillone, fünf Schwadronen Husaren (die er nach österreichischem Muster einführt) und eine Schwadron Gardeduкorps, womit sie nun also rund neunzigtausend Mann stark ist. Die Uniform, früher ein vermaledeiter Sterbekittel, zieht er überhaupt nicht mehr aus. Sein Konservatismus geht so weit, daß er jede Veränderung in den Kommandostellen unterläßt. „Die Heeresorganisation ist ein Denkstein der Regentenweisheit von Unsers höchstgeliebtesten Herrn Vaters Majestät, sie ist im wesentlichen nicht anzutasten." Ein paar Plumpheiten im Werbewesen werden allenfalls abgestellt, das Fuchteln der Kadetten, Mißhandlungen des gemeinen Mannes haben ehrenhalber zu unterbleiben, — das ist alles. Was sich aber ändern zu sollen scheint, das ist der Sinn der Einrichtung, der Geist, in dem man sich ihrer bedient, kurzum: ihre politische Bedeutung, — und dies eben ist das Bedenkliche.

Das Militär war ja so etwas wie ein Puschel des höchstseligen Herrn gewesen, eine rauhe und ziemlich kostspielige Liebhaberei, über die man an allen Höfen gewitzelt hatte, und die bei den europäischen Geschäften nie irgendwie ins Gewicht gefallen war. Auf einmal ist es „die Macht des Staates", — dies ist der Ausdruck Friedrichs in einem der ersten Briefe, die er als König schreibt, — eine sonderbar

sachliche Auffassung, die übrigens auch darin zum Ausdruck kommt, daß der Institution das Schrullenhafte und Kuriose, das ihr anhaftete, genommen wird. Das Riesenregiment, sehenswürdig, aber etwas stupid, wird abgeschafft — es tut bei der Leichenparade für Friedrich Wilhelm zum letzten Male Dienst, und nur ein Bataillon „Grenadiergarde" wird der Pietät halber beibehalten. „Die Macht des Staates" ... Preußens Vertreter an fremden Höfen führen plötzlich eine Sprache, daß man seinen Ohren nicht traut. Preußen tritt auf, Preußen wünscht durchaus, sich als die beträchtliche Realität betrachtet zu wissen, die es ist, — sein überraschender junger König nimmt eine Miene an, als empfinde er seine Stellung nicht sowohl als die eines deutschen Reichsstandes, denn als eine europäische, er gibt zu verstehen, daß er nicht gemeint ist, „immer nur zu spannen und niemals abzudrücken", wie das spöttische Europa es so lange von Preußen gewöhnt gewesen ist ...

Aber was soll man aus alldem nun machen! Hat er denn bis dahin Komödie gespielt? „Der größte Fehler an ihm", hat Graf Seckendorff einmal über den Kronprinzen nach Wien geschrieben, „ist seine Verstellung und Falschheit, daher mit großer Behutsamkeit sich ihm anzuvertrauen ist." Ja, das scheint so. Und wenn Seckendorff fortfährt: „... Er sagte mir, er wäre ein Poet, könne in zwei Stunden hundert Verse machen. Er wäre auch Musiker, Moralist, Physiker und Mechaniker. Ein Feldherr und Staatsmann wird er niemals werden", — so sieht es jetzt aus, als ob auch dies Verstellung und Falschheit von seiten des jungen Menschen gewesen sei. Denn was nun kommt, ist denn doch das Stärkste an Überraschung und zeigt überhaupt erst, wessen man sich von ihm zu versehen hat.

Nicht ein halbes Jahr ist seit Friedrichs Thronbesteigung vergangen, als Karl VI. stirbt, und kaum ist der Kaiser unter der Erde, so erhebt Friedrich zur größten Bestürzung seiner eigenen Minister, Generale, Verwandten und der ganzen Welt irgendwelche Ansprüche auf Schlesien, — Ansprüche, vollständig unbegründet dem Buchstaben nach und feierlichen Verträgen zufolge, begründet, wenn man denn will, in mancherlei Untreue und Schnödigkeit, die Brandenburg von Habsburg je und je hat erdulden müssen, und Ansprüche jedenfalls, die Friedrich, wenn Maria Theresia sich nicht fügt, was sie unmöglich tun kann, mit dem Schwerte geltend zu machen sich anschickt. „Alles ist vorbereitet", schreibt er an Algarotti; „es handelt sich nur um die Ausführung der Entwürfe, die ich seit langer Zeit in meinem Kopfe bewegt habe." Seit langer Zeit? Und alles längst vorbereitet? Ohne daß irgend jemand eine Ahnung davon gehabt hat? Ohne daß er von solchen Ansprüchen und Absichten sich bisher das Geringste hat anmerken lassen? Aber dann ist er ja ein hinterhältiger, versteckter und in aller Remusberger Geselligkeit einsamer junger Mensch gewesen! — An Voltaire übrigens schreibt er: „Der Tod des Kaisers zerstörte all meine friedlichen Ideen." Damit nämlich Voltaire in Frankreich die Ansicht nicht aufkommen läßt, als sei der Angriff von langer Hand her vorbereitet gewesen. Ein sowohl einsamer als namentlich auch schlauer junger Mensch.

Es bleibt dabei: Friedrich überzieht das Kaiserhaus mit Krieg, — der Markgraf von Brandenburg, der als Erzkämmerer den Vorfahren Maria Theresias das Waschbecken zu reichen gehabt hat. „C'est un fou, cet homme là est fol", sagt Ludwig XV., der doch von großer Politik

irgend etwas verstehen muß. „Eine Unbesonnenheit, ein überaus tollkühnes Beginnen", sagt ganz Europa. Und der englische Minister in Wien findet schon jetzt, daß Friedrich in den politischen Bann getan zu werden verdiene.

Aber eine Unbesonnenheit oder nicht, — Österreich ist schlecht in Form, die Sache geht gut aus für Preußen. Es kommt Mollwitz, wo Friedrich geschlagen wird und zehn Meilen weit ausreißt, während Schwerin nachträglich für ihn siegt, — es ist gar kein sehr königlicher Ruhmestag, aber es ist ein Erfolg. Übrigens langt auch Bayern nach der Kaiserkrone, Frankreich steht ihm bei, Wien ist in Bedrängnis, es kommt obendrein Chotusitz, wo Buddenbrock die Österreicher in das brennende Dorf wirft, und Maria Theresia, die „lieber an Bayern eine ganze Provinz, als an Preußen ein einziges Dorf abtreten wollte" (sie haßt diesen Friedrich mit ganzer Weibeskraft), muß, Kummer in ihrem weißen Bußen, Tränen in ihren blauen Augen, einen Frieden unterfertigen, der dem König Ober- und Unterschlesien und die Grafschaft Glatz zusichert, — er hat sie, sie sind sein.

Was weiter? Es sind rund zwei Jahre vergangen, als Friedrich von neuem Krieg macht, — angeblich, um als Kurfürst des Reiches dem bedrängten bayrischen Kaiser Sukkurs zu bringen, in Wirklichkeit wohl mehr darum, weil Maria Theresia unterdessen gegen Frankreich und Bayern etwas zu erfolgreich gewesen ist und weil Friedrich argwöhnt, daß sie sich, wenn die anderen am Boden liegen, gegen ihn wenden wird, um Schlesien wiederzunehmen, dieses schöne, unverschmerzbare Schlesien, über das sie in Schluchzen ausbricht, sobald sie nur davon hört. Auch ist sie nicht ohne mächtige Freunde, — wie denn König Georg II.

von England, Besieger der Franzosen und Alliierter der Kaiserin-Königin seit Worms, 1734, ihr wörtlich geschrieben hat: „Madame, ce qui est bon à prendre est bon à rendre", der Brief ist in Friedrichs Händen. England und Österreich haben sich gegenseitig die Besitzungen gewährleistet, die sie bis 1739 innegehabt. Bis 39? Das war ja wohl, bevor Friedrich Schlesien nahm! Und zwischen Österreich und Sachsen kommt es zu ähnlichen Verträgen ... Genug! Die österreichischen Historiker schwören zwar himmelhoch, daß die Kaiserin damals keinen Angriff geplant habe, aber es war genug für Friedrich. Er steht sehr gut mit Frankreich, hat seit dem Juni einen Offensivvertrag auf zwölf Jahre mit Richelieu in der Tasche, ist also nicht ohne diplomatische Rückendeckung. Er hat „die Macht des Staates" in diesen zwei Jahren um achtzehntausend „Schnurrbärte" (wie Voltaire zu sagen pflegte) vermehrt, hat die schlesischen Festungen vortrefflich ausgebaut, und im Hochsommer 44 schlägt er abermals los, fällt, ohne auch nur den Krieg zu erklären, achtzigtausend Mann hoch in Böhmen ein, zieht auch durch Sachsen, ohne den dortigen Kurfürsten im geringsten um Erlaubnis zu bitten, rückt gegen Prag, rückt geradezu gegen Wien.

Die Sache geht sehr schwer, sie steht dann und wann direkt verzweifelt. Karl von Lothringen wirft sich vom Elsaß nach Böhmen und bedroht Friedrichs Verbindungen mit Schlesien, die sächsische Armee hat der König im Rücken, — es gibt eine schlimme Retirade, verschuldet durch eine Menge Dummheiten, die Friedrich nach eigenem späteren Eingeständnis begeht und bei denen er manches lernt. Im folgenden Jahre stellt sich heraus, daß er als General in letzter Zeit arge Fortschritte gemacht hat. Auf Hohenfriedberg

folgt Soor, und als er dann noch bei Kesselsdorf die Sachsen zugrunde richtet, kommt Graf Harrach als Unterhändler nach Dresden, und Maria Theresia bestätigt die Abtretung Schlesiens, während Friedrich ihren Ehegatten, den galanten Franz von Lothringen, als deutschen Kaiser anerkennt, — in Gottes Namen, da Karl VII. ohnehin tot ist und Friedrich sich offen gestanden auch niemals so sehr für ihn interessiert hat.

Warum aber macht er Frieden mit Habsburg? Weil er sieht, daß Frankreich in den Niederlanden glücklich gewesen ist und es also mit dem Übergewicht der Kaiserin-Königin vorderhand nichts mehr auf sich hat. Zum größten Mißvergnügen Frankreichs schließt er auch Frieden mit England, zieht sich mit seiner Beute — Schlesien — zurück, widersteht in den nächsten drei Jahren — denn so lange dauert der Streit um die Pragmatische Sanktion zwischen Österreich und den Seemächten gegen Frankreich noch fort — weislich allen Versuchen, ihn aus der Neutralität herauszulocken, und erhält im Aachener Frieden, welcher den Erbfolgestreit endgültig zugunsten Maria Theresias beilegt, auch noch die ausdrückliche Garantie seiner schlesischen „Erwerbung".

Nun müssen wir aber eines sagen: Wenn man die schlesische „Erwerbung" für einen Raub hielt, für ein rechtswidrig errafftes Gut — und das tat man, und das war sie ja wohl auch —, so durfte man sie dem Räuber nicht feierlich garantieren. Wenn man sie ihm aber garantierte, so mußte man es der Zeit anheimstellen, aus Unrecht Recht zu machen — denn dazu ist die Zeit ja imstande —, so mußten Europa und Maria Theresia fortan allen Machinationen und Konspirationen gegen den Räuber entsagen

und sich mit der vollendeten Tatsache zufrieden geben. Das taten sie aber nicht, das tat insbesondere Maria Theresia nicht, sondern sie ließ die Hoffnung, Schlesien trotz dem Aachener Frieden zurückzugewinnen, beileibe nicht fahren, und das ist ein Einwand gegen die prächtige, naive, hochherzige Frau, die im übrigen die Sympathie und das Mitleid Europas so sehr verdiente. Woran lag es denn aber, daß Europa — oder doch seine Höfe und Regierungen — diesem König gegenüber innerlich nicht zur Ruhe kam? Es lag an dem großen Mißtrauen, mit dem wir anfingen, einem Mißtrauen, das der König ausgiebig erwiderte und das in seinem grund-fremdartigen, rätselhaften Charakter begründet war, einem Charakter, von dessen Gefährlichkeit man Proben hatte, und dessen Äußerungen und Manifestationen Europa auch in der Folgezeit beständig in Atem hielten.

Tatsache war vor allem einmal, daß unter allen Mächten, die sich um die Pragmatische Sanktion geschlagen hatten, Friedrich allein etwas gewonnen, sehr viel sogar gewonnen hatte. Daß er die schöne Provinz behielt, war das wenigste. Aber dies armselige junge Preußen mit seinen zwei Millionen Seelen hatte sich als ebenbürtiger Staat neben Österreich, oder ihm gegenüber, gestellt, es hatte sich unter die Mächte Europas gedrängt mit dem Anspruch, fortan in allen europäischen Angelegenheiten als Großmacht mitzureden, und die anderen gezwungen, fortan mit Preußen als mit einem erheblichen politischen Faktor zu rechnen, — einem ausschlaggebenden sogar; denn Friedrich hatte es fertiggebracht, zum mindesten den Anschein, die populäre Vorstellung zu erwecken, als sei er für das europäische Gleichgewicht, soweit nämlich das Balanceproblem Frankreich-Österreich in Frage kam, das „Zünglein an der

Wage". Eine solche Nötigung aber, umzudenken, sich neu zu orientieren, fällt Europa entsetzlich schwer, es wird in Jahrhunderten nicht damit fertig. Es sperrt sich, es höhnt, es keift; es spricht der Neubildung jede politische, kulturelle, vor allem moralische Berechtigung ab, es kann sich nicht genugtun in Hohn und Erbitterung gegen den Eindringling, es prophezeit ihm den baldigen, notwendigen Wiederuntergang, und wenn solche Prophezeiung sich nicht prompt genug erfüllen will, so ist die alte, erbeingesessene Staatengesellschaft imstande, alle sonstigen Prestigestreitigkeiten und Interessengegensätze, auch die vitalsten und grimmigsten, zu begraben und zu vergessen, nur um sich zu dem hoffnungsinnigen Versuche zusammenzutun, den Störenfried einzuzingeln und abzuwürgen, — zweimal versucht sie das, wenn es sein muß, in nur einhundertfünfzig Jahren. Treuherzige Leute, wie Friedrichs philosophischer Freund Jordan, konnten es sich schon im zweiten schlesischen Kriege gar nicht erklären, „wie es doch komme, daß die Berichte der Zeitungen niemals günstig für uns seien". Ja, das war sonderbar. Aber die Berichte der Zeitungen hatten es ja nicht hindern können, daß Friedrich Schlesien behielt. War er denn nun wenigstens, die Garantie in der Tasche, gesättigt und zufrieden? Maßnahmen gegen ihn vorbehalten, — aber schien er seinerseits nun wohl und friedlich gesinnt?

Auf Abrüstung war er nicht unmittelbar bedacht, den Eindruck hatte man nicht. Seit dem Frieden zu Dresden hielt er sein Heer auf dem Fuße von einhundertvierzigtausend Mann, doch waren da außerdem noch „überkomplette Mannschaften", deren Zahl er verdoppelte, so daß er über einen ausgebildeten Heeresersatz von sechzehntausend

Mann gebot. Das waren also einhundertsechsundfünfzigtausend Schnurrbärte, — für ein Land von Preußens Größenordnung und ökonomischen Verhältnissen eine absurde Masse. Ludwig XV. hatte nicht so viele Soldaten und namentlich nicht so widerwärtig gute; denn dieses Heer, über Gebühr stattlich seiner Ziffer nach, exerzierte Friedrich in einer Weise, daß man in ganz Europa davon sprach.

Anforderungen wurden da gestellt, und Leistungen entsprachen ihnen, in Hinsicht auf Beweglichkeit und taktische Präzision, unerhört bis dahin, das Staunen der fremden Militärs, die ausnahmsweise zusehen durften und dann das Eigentliche nicht zu sehen bekamen. Diese Massen deployierten und schwenkten, sie entwickelten die berühmte schräge Schlachtordnung, die des Königs Erfindung war, in acht verschiedenen Formen mit einer Exaktheit, daß der alte Prinz Eugen, der den Kronprinzen einst zu Philippsburg begönnert hatte, seinen Augen nicht getraut hätte. Bei alledem herrschte eine Sachlichkeit, — so ziemlich das Gegenteil von Liebhaberwesen und nobler Passion. Nichts von Prunklager und Lustmanöver, — worauf anderwärts größere Truppenzusammenziehungen im Frieden harmlos hinausliefen. Friedrichs Übungen in großen Verbänden, bei Spandau oder Potsdam alljährlich vorgenommen, — diese forcierten Avancements in schwierigem Gelände, Schlachten in der Ebene, Flußübergänge und Stürme, diese zähen und vielfältigen Studien, wie ein überlegener Feind — es scheint, man rechnet mit einem überlegenen Feind, mit einer Kombination von Feinden also? — von der Flanke her aufzurollen und zu vernichten sei, waren unverhüllte und bitterernste Kriegsproben, veranstaltet zu

dem einzigen Ziel und Zweck, den wirklichen Krieg zur Anschauung zu bringen, Führer und Mannschaften für das blutige Geschäft zu schulen. Und ein Angriffsgeist, ein Wille zum raschen und viven Austrag ward diesen Truppen mit allen Mitteln ins Blut geimpft, — der gegen allen Geschmack der Zeit war und ans Barbarische grenzte. Friedrich verachtete die „verfeinerte" Kriegführung des Jahrhunderts, — jene „vortrefflichen Generale, die ganze Campagnen in unterschiedlichen Manövres passieret haben, und keiner den andern übervorteilen konnte, welches ihnen großes Lob von den Kriegsverständigen verdient haben". Er verachtet auch die verschanzte Stellung, die sonst in so hohen Ehren stand. Die Schlacht um jeden Preis! Den Feind zur Bataille zwingen! „Bataillen gehören dazu, um zu dezidieren." Angriff, Angriff! Attaquez donc toujours! Der Bajonettangriff ist seine Passion, er hat seine Ausführung zuerst geregelt. Nicht überflüssig schießen, vor allem nicht zu früh! Auf zwanzig, auf zehn Schritt vom Feinde ihm „eine starke Salve in die Nase geben und darauf sofort demselben mit den Bajonetts in die Rippen sitzen". Die Kavallerie: „Es verbietet der König hierdurch allen Offizieren von der Kavallerie bei infamer Kassation, sich ihrer Tage in keiner Aktion vom Feinde attackieren zu lassen, sondern die Preußen sollen allemal den Feind attackieren." Im Galopp? Nein, in Karriere. „Alsdann sollen sie, gut geschlossen, die Pferde aus vollem Halse hereinjagen und so einhauen." — „Aus vollem Halse." „In die Nase." „Mit den Bajonetts in die Rippen." Das alles hat etwas Wildes, Radikales, Bösartiges, Unbedingtes, Gefährliches. Ist dieser Mensch nicht ganz und gar auf rücksichtsloseste Offensive gestellt? Ist es möglich, ihm zu trauen?

Nein, das war wohl leider nicht möglich, wenn man ihm auch gern getraut hätte, — Maßregeln gegen ihn natürlich unter allen Umständen vorbehalten. Dieser König war allzu geheimnisvoll und hinterhältig, — verschlossen auch gegen Vertraute, oder richtiger gesagt: er hatte keine Vertrauten. Nie sich mitteilen, nie sich erraten lassen — war sein erster königlicher Grundsatz. Eines Tages hatte er es selbst geradezu ausgesprochen: „Wenn ich glauben könnte, daß mein Hemd, meine Haut etwas von dem wisse, was ich tun will, so würde ich sie zerreißen." Eine wilde Redewendung — und kennzeichnend für seinen verstockten und radikalen Willen zur Einsamkeit. Was war mit einem solchen König diplomatisch anzufangen? Die Herren von auswärts erklärten ihn für unerforschlich. An seine Neutralität, seine Enthaltsamkeit, seine guten Absichten glaubte niemand, und er wußte das. Er sagte: „Man hält mich in Wien für einen unversöhnlichen Feind des Hauses Österreich, in London für unruhiger, ehrgeiziger und reicher als ich bin. Bestuschew (der russische Staatskanzler) glaubt, daß ich auf Unheil sinne, in Versailles glaubt man, daß ich über meinen Interessen einschlafe. Sie täuschen sich alle. Aber was dabei Sorge macht, ist, daß diese Irrtümer üble Folgen veranlassen können. Diesen Folgen gilt es zuvorzukommen" (zuvorzukommen?) „und Europa von seiner Voreingenommenheit zu heilen." Voreingenommenheit? Nein, das war eine Nacheingenommenheit! Eine Eingenommenheit nach den beiden schlesischen Kriegen! Übrigens meinte er es vielleicht redlich — und täuschte sich nur über seine eigene Gefährlichkeit? Der allen ein Geheimnis war, vielleicht war er sich selber eins?

Seine Lebenshaltung war sonderbar, sie stach ab gegen jedwede Gepflogenheit zeitgenössischen Monarchentums. Im

Sommer stand er um drei Uhr auf . . . Aber um drei Uhr geht man zu Bett, wenn man von Gottes Gnaden und folglich geboren ist, sein Leben ein wenig zu genießen! Kaum war ihm das Haar gemacht, so begann er zu regieren. Regierte er denn gut? Jedenfalls mit einem Eigensinn, einem Mißtrauen, einem Despotismus, der unerhört und grenzenlos zu nennen war, der sich auf alle Gebiete, auf das Kleinste wie auf das Wichtigste erstreckte und der Arbeit aller anderen die Würde entzog. Er liebte die Arbeit in dem Maße, daß er sie ganz allein an sich riß und seinen Dienern nichts davon gönnte; denn was für sie übrigblieb, war Schreiberfron, ganz ohne Ehre und Selbständigkeit, und er beargwöhnte und kontrollierte sie auch hierin noch auf das beschämendste. „Cette race maudite“ (so nannte er mit Recht oder Unrecht die ganze Menschheit) würde nach seiner Überzeugung ihn und den Staat sofort zu betrügen suchen, wenn er sie im geringsten gewähren ließ, und ein Gutes hatte ja seine vollkommene Vertrauenslosigkeit: Die Beamten mußten damit rechnen, daß jede Sache vom König selbst untersucht werde, und die Untertanen waren sicher, daß ihre Eingaben und Beschwerden nicht unter den Tisch fielen, sondern daß alles wirklich vor den König komme, welcher nicht duldete, daß irgend etwas verschleppt werde, und sich um den Einzelfall genauestens kümmerte.

Ja, eigensinnig und despotisch war er, bis zum Mesquinen und bis zum Grandiosen. Niemand durfte ohne seine Erlaubnis reisen; erhielt man sie aber, so bestimmte der König auf Heller und Pfennig das Reisegeld, das man mitnehmen durfte: für den Bürger so viel, für den Junker ein wenig mehr. Und dann setzte er alle Welt in ein

ehrfürchtiges Staunen durch Unternehmungen, die etwas Übermenschliches und Phantastisches hatten, wie dies, daß er das Meer mit gewaltigen Dämmen bekämpfte und ihm Landstriche wieder abgewann, die schon seit Jahrhunderten der Flut verfallen gewesen waren; oder daß er die Sümpfe pflügte, Moräste in Saatfelder verwandelte, indem er mit zehntausend Spaten Kanäle durch das Bruchland der Oder zog, — unempfindlich gegen die Leiden der Arbeiter, welche am Sumpffieber hinsiechen mochten, da sie der Zukunft zum Opfer fielen und seinem ungeduldigen Willen. Wünschte ein Fremder einen guten Platz bei der Parade, so mußte er an den König schreiben, und Friedrich antwortete ihm eigenhändig. Aber ebendieser König erklärte eines Tages, daß er zu der Verrottung und dem Formel-Hokuspokus der öffentlichen Rechtsprechung nicht stillschweigen, sondern sich selbst darein melieren werde und schuf das allgemeine Landrecht, — eine kühne, große Reform, ein Werk der Vernunft und der Billigkeit, das zu bewundern, das zu studieren man allerwärts sich genötigt fand.

Heerwesen, Justiz, innerer und äußerer Dienst, damit war es nicht getan. Er „melierte" sich in das übrige auch, und er „melierte" sich nicht nur darein. Er war sein eigner Finanzminister (zähe sparsam hier, verschwenderisch dort, wenn es nämlich große und manchmal unmögliche Pläne galt); sein eigner Minister für Landwirtschaft (welcher einfach nicht glaubte, daß die Kartoffel eine Giftpflanze sei, was Linné und die anderen glaubten, sondern mit Gewalt den Kartoffelbau durchsetzte); sein eigner Handelsminister (konservativ als solcher, ganz in den Spuren seines Vaters wandelnd, mit Schutzzöllen, Einfuhrverboten und Monopolen arbeitend und hauptsächlich darauf bedacht, daß das

Geld im Lande bleibe); sein eigner Oberbaurat, Oberbergrat, Oberhofmarschall und was noch alles — wenn man um drei Uhr aufsteht und von seiner Frau getrennt lebt, so kann man tagsüber ja mehreres vor sich bringen.

Was Despotismus sei, zeigte er eigentlich erst, man hatte es vorher nicht so gewußt, und um das Wort zu erfüllen, mußte ein König kommen, der arbeiten konnte, wie er. Aber er schuf auch eine neue Spielart des Despotismus: er war der aufgeklärte Despot, — insofern nämlich seine Untertanen denken und sagen konnten, was ihnen beliebte, vorausgesetzt, daß er seinerseits tun konnte, was ihm beliebte — das war ein Vergleich, der beiden Teilen zustatten kam, wie man einräumen mußte. Die Religionen galten ihm gleich viel oder gleich wenig, denn er verachtete sie. Die verfolgte Gottlosigkeit fand ein Asyl und sogar Offiziersstellen in seinen Staaten. Schmähschriften, Libelle, Satiren, die gegen ihn gerichtet wurden, waren ihm ganz einerlei; er fürchtete den Geist nicht, denn seine Liebe zu ihm ward aufgewogen durch seine Verachtung für ihn — sofern er machtlos war. Als er von einem kritisch gestimmten Untertan hörte, fragte er: „Hat er hunderttausend Mann? Wenn nicht, was wollen Sie, daß ich mit ihm mache!" Das war zynisch. Und überhaupt hatte ja er einen zynischen Zug, — sogar in seiner Kleidung, die immer malproprer und schäbiger wurde, aber auch in der Art seiner Erholung und Zerstreuung, — diesen ewigen Gottes- und Glaubenslästerungen beim Souper, diesem dürren und boshaften Vergnügen daran, die Literaten und Philosophen, die er beköstigte, bis aufs Blut zu necken und sie untereinander zu „brouillieren". Und hatte nicht selbst seine unerhörte Arbeitswut etwas Zynisches, Dürres, Unmenschliches und

Lebensfeindliches — für den gesunden und richtigen Menschensinn? Der gesunde und richtige Menschensinn findet und fand auch damals, daß das Leben in Beruf und Leistung nicht aufgeht, daß es seine rein menschlichen Anforderungen und Glückspflichten hat, welche zu verabsäumen eine schwerere Sünde bedeutet, als etwa in Gottes Namen eine gewisse Jovialität gegen sich und andere auf dem Gebiete der Arbeit, und eine harmonische Persönlichkeit, findet der gesunde und richtige Menschensinn, darf jedenfalls nur genannt werden, wer jedem Teile, dem Beruf und der Menschlichkeit, dem Leben und der Leistung das Seine zu geben versteht. Das tat dieser König nicht, — obgleich nach dem Urteil eines gesunden und richtigen Menschensinnes auch Könige es tun sollten. Sein Arbeitsfanatismus, sein Bestehen auf die Leistung, auf die Meriten war eines asketischen und irgendwie abscheulichen Wesens. Natürlich haßte er die Mönche, wie alle Geistlichkeit, aber er selber war etwas wie ein Mönch, ein Mönch im blauen Soldatenrock, die gelbe Weste immer mit Schnupftabak besudelt, — ein zynischer Junggeselle war er, und ein beträchtlicher Teil seiner Bösartigkeit und Unheimlichkeit hat sicher mit seinem Verhältnis zu den Frauen zu tun, welches eigentlich ein Unverhältnis und selbst dem Sinne einer in diesen Dingen höchst kapriziösen Zeit nicht recht verständlich war.

Er war, wie gesagt, ein ziemlich ausschweifender Jüngling gewesen. Als er mit sechzehn Jahren den voluptuösen Dresdener Hof besuchte, wo es ihm nicht wenig gefiel, verliebte er sich über beide Ohren in die Gräfin Orselska, Tochter und Favoritin Augusts II.; aber der König, der etwas eifersüchtig war, bot ihm statt ihrer die wohlgeformte Gräfin Formera an, nachdem er sie ihm zuvor als lebendes

Bild gezeigt hatte, und so ward sie Friedrichs erste Mätresse. Aber später bekam er die Orselska dennoch. Man kennt noch eine ganze Reihe von Geschichten, zum Beispiel über jene Freifrau von Wreech, die er von Küstrin aus zu besuchen pflegte und die ihn mit Kerzen, Büchern und sogar mit Geld ausstattete, welches er nie zurückgezahlt haben soll, obgleich Frau von Wreech ein Kind bekam, das Herr von Wreech nicht als das seine anerkennen wollte. Ferner über eine Potsdamer Kantorstochter, die seinetwegen öffentlich ausgepeitscht wurde und „auf ewig" ins Spinnhaus kam. Auch in Ruppin und Rheinsberg debauchierte er ausgiebig, „man hält aber dafür," schrieb Seckendorff an den Prinzen Eugen, „daß die Kräfte des Körpers die Neigung des bösen Willens nicht genug sekundieren, folglich der Kronprinz in seinen Galanterien mehr einen eitlen Ruhm sucht als eine sündliche Neigung." Dem mochte nun so sein oder anders, — gewiß ist, daß alle diese Affären mit Leidenschaft in irgendeinem höheren, tieferen Sinne, mit dem Gefühl, mit dem Herzen nicht das geringste zu tun hatten. Als ganz junger Mensch schon erklärte Friedrich, daß er nur Genuß von den Frauen wolle, sie hernach aber verachte. Er hat niemals geliebt. Dann kam ein Malheur auf diesem Gebiet, man spricht von einer Operation, die sich anschloß, — und von diesem Zeitpunkt an war irgend etwas kupiert in seiner Natur; er wandte der Üppigkeit kurz den Rücken; das Weib hatte seine wenig ehrenvolle Rolle in seinem Leben ausgespielt.

Eine tiefe Misogynie ist fortan von seinem Wesen untrennbar; es wird unmöglich, sich ihn in einer zärtlichen Situation vorzustellen, es wird lächerlich. Daß seine Ehe eine Scheinehe war, will nicht viel besagen, denn sie war

erzwungen. Aber das andere Geschlecht ließ ihn nicht nur kalt, er haßte es, er verhöhnte es, er duldete es nicht in seiner Nähe. Die Damen seiner Frau beklagten sich gegen Fremde: „Die Liebe des Königs könnten wir entbehren, aber es ist hart, daß er uns nicht leiden kann." Die Gattin seines hypochondrischen Freundes d'Argens durfte aus besonderer Gnade in Sanssouci wohnen; im übrigen galt das Schloß als eine Art Kloster. Aber ein Kloster ist ja kein sehr natürlicher Ort. Was die italienische Tänzerin Barberini betrifft, die eine Zeitlang für des Königs Geliebte galt, so äußerte Voltaire über dieses Verhältnis: „Il en était un peu amoureux parce qu'elle avait les jambes d'un homme." Und so war wohl auch dies nicht so ganz das Richtige. Offenbar wurde Friedrichs Männlichkeit von dem weiblichen Gegenpol nicht in der üblichen Weise angezogen. Es ist denkbar, daß sein langes Kriegertum dazu beitrug, seine Instinkte dem anderen Geschlecht zu entfremden. Es hat mehr Kriegsleute gegeben, die Weiberfeinde waren oder wurden. Vielleicht gewöhnte die Lageratmosphäre vieler Jahre den Sinn dieses Zöglings französischer Frauen dermaßen ans Männliche, daß er das Weib am Ende „nicht mehr riechen" konnte, — und dies in dem französischen Jahrhundert, einem rechten Weibsjahrhundert, welches von dem „Parfüm des Ewig-Weiblichen" ganz erfüllt und durchtränkt war. Sein Begriff von Soldatentum, asketisch überhaupt (die höchsten und vornehmsten Truppenführer durften im Felde von keinem anderen als zinnernem Geschirr essen), war antifeminin in dem Grade, daß es die Weichheit von Liebe und Ehe ausschloß. Er wollte nicht, daß seine Offiziere heirateten; sie sollten Kriegsmönche sein wie ihr König. Die Motivierung gab er als Witz: Die

Herren, sagte er, sollten ihr Glück durch den Säbel machen und nicht durch die —. Durch den Säbel also. Im Jahre 1778 war unter den vierundsiebzig Offizieren eines Dragonerregiments nicht einer verheiratet.

Wozu das alles? Weil es mit dem Politischen vielleicht nicht wenig zu tun hat. Man darf nicht vergessen, daß die mächtigsten Länder Europas damals von Frauen regiert wurden: von der Zarin Elisabeth, der Kaiserin-Königin und der Pompadour. Friedrich verachtete und brüskierte sie alle drei bis zur vollkommenen politischen Unklugheit. Laut, bei Tische, in Gegenwart der Lakaien, nannte er sie „die drei ersten H . . . . Europas", obgleich oder vielmehr weil er wußte, daß den Spionen der fremden Höfe keine seiner Bemerkungen entging, und obgleich das häßliche Wort, das er gebrauchte, allenfalls auf zwei von ihnen paßte, aber gewiß nicht auf Maria Theresia, die eine keusche und kindlich-hochsinnige Frau war und in der er offenbar nur das Geschlecht beschimpfte. Was Mütterchen Elisabeth betraf, so bot sie ihm einige Blöße durch ihre Neigung zum Branntwein und zu muskulösen Soldaten, aber deswegen blieb sie doch eine gewaltige Potentatin, und es war ausgemacht unvernünftig von Friedrich, diese kleinen Schwächen zum Gegenstand stachlichter Reimereien zu machen, die ihr natürlich hinterbracht wurden und ihm die Herrscherin Rußlands auf immer giftig verfeindeten. Und warum gewann er es nicht über sich, der Pompadour gelegentlich ein paar freundliche Worte zu geben, — da sie sich doch in der zierlichsten Weise um sein Entgegenkommen bemüht hatte, und da sie nun einmal Frankreich regierte? Sie war nur eines Fleischers Tochter, Poisson mit Namen, Frau eines Zöllners und Kupplers und selber Kupplerin obendrein —

eingeräumt und zugegeben, das war sie. Aber erstens: wozu ist man ein aufgeklärter Despot, wenn man sich über solche Quisquilien nicht hinwegsetzen kann? Und zweitens: sie war mehr als allerliebst mit ihrem kleinen, talentvollen Dirnenkopf und ihrem bauschigen, gestickten Kleide, in dessen gemessener Dekolletage Reize, die ein allerchristlichster König zu würdigen verstanden hatte, in gepuderter Klugheit sich andeuteten, — man merkte ihr von dem Schmutz, aus dem sie kam und der ihr Element blieb, beinahe nichts an, sie wußte einem ganz richtigen Staatsrat mit Umsicht vorzusitzen, und man hat den Eindruck, daß Friedrich, wenn er sie höhnisch zurückwies, mehr das Frauenzimmer als die Königskebse in ihr treffen wollte. „Ich kenne sie nicht", sagte er. „Je ne la connais pas." Und jeder andere, an seiner Stelle, hätte das später bereut. Maria Theresia von ihrer Seite bezwang sich besser, — die Schöpferin der Keuschheitskommission, die fromme und treuherzige Ehefrau. „Princesse et Cousine", schrieb sie. „Madame ma très chère Sœur", — so skandalös es klingt, aber es war um Schlesiens willen nun einmal geboten. Und um bei Maria Theresia zu bleiben, so wurde in Friedrichs Verhalten gegen sie seine Gefühllosigkeit für das Weibliche besonders deutlich, — ja, Chronisten und Kritiker, welche vor allem ritterlich empfanden, haben dieses Verhalten immer abscheulich genannt.

Kennt man die schöne Porträtzeichnung der Kaiserin-Königin von Meytens, im Kupferstichkabinett zu Berlin? Man sieht darauf ihren prächtigen Rokokokopf, der majestätisch und derb zugleich ist, stolz und naiv, mit seiner reinen Stirn, über welcher ein kleines Diadem das gepuderte, in Locken auf die königlichen Schultern niederfallende Haar

krönt, seinem kindlich-würdigen Doppelkinn, den hellen Augen, der kräftig gebogenen Nase, dem gesunden und vornehm üppigen Munde. Ihre Stimme soll bezwingend reizvoll gewesen sein. Hof und Volk vergötterten sie. Sie regierte fromm, klug, patriarchalisch und gemütlich. Ihrem Gatten, Franz von Lothringen, einem großen Schürzenjäger, war sie in unwandelbarer ehelicher Treue zugetan und sah ihm liebevoll alles nach, was er an ihr fehlte. Als er starb, trat sie auf seine schluchzende Geliebte, die Fürstin Auersperg, zu und sagte: „Meine liebe Fürstin, wir haben viel verloren." So gutmütig war sie. Als sie, durch ihren Sohn, den Großherzog Leopold von Toskana, zum erstenmal Großmutter geworden war, lief sie vor Freude im Nachtgewand durch die Korridore des Schlosses ins Burgtheater, wo eben Vorstellung war, beugte sich weit über die Brüstung ihrer Loge und rief in den Saal hinab: „Der Poldl hat an Buaba, und grad zum Bindband auf mein Hochzeitstag — der is galant —!" Man hört sie, und man teilt das Entzücken des Publikums. Sie war noch nicht vierundzwanzig Jahre alt, als ihr Vater starb und die Last der Krone ihr zufiel. Ihre Gesundheit schwankte unter dem Schlage von Mollwitz und der allgemeinen Krise, die damit hereinbrach; denn obendrein befand sie sich in gesegneten Umständen. „Da alle meine Länder angefochten waren und gar nit mehr wußte, wo ruhig niederkommen sollte —," schrieb sie später. Und doch, wie hochherzig und rührend tapfer betrug sie sich in der allgemeinen Verwirrung! Noch schwach von den Wochen, auf dem Arme das Kind, das sie in Not und Tränen zur Welt gebracht, und die Krone des heiligen Stephan auf dem Haupt, stand sie in Preßburg vor der Reichsversammlung,

um den Rittersinn ihrer Ungarn zum Schutze ihrer beleidigten Hoheit aufzurufen, und man versteht die wilde Begeisterung, mit der die Magnaten, ihre krummen Säbel schwingend, zum Thron drängten, und ihren Herzensschrei: „Wir wollen sterben für unseren König Maria Theresia!“ Aber Friedrich war ohne Gefühl für die Majestät der Schwäche, ja, die bleiche Mutterschaft der Frau, gegen die er focht, mochte seiner Art von Männlichkeit eher Ekel als Ehrfurcht erwecken. In dem langen, übermenschlichen Kampf, zu dem die beiden schlesischen Kriege das Vorspiel waren, verließ der Gedanke, es mit Weibern zu tun zu haben, ihn keinen Augenblick, er kehrt wieder in zahllosen seiner Äußerungen aus jener Zeit, und wer weiß, ob nicht vornehmlich das Gefühl, es sei eine widerliche Ungehörigkeit, wenn ein Mann drei Weibern erliege, ihm immer wieder den Rücken steifte. Als Text zur Dankpredigt nach der Mollwitzer Schlacht wählte er den zwölften Vers von I. Timotheus 2: „Zu lehren aber verstatte ich dem Weibe nicht, noch sich zu erheben über den Mann, sondern sich ruhig zu verhalten“, — worüber Maria Theresia sich nicht wenig erzürnte. Sie hatte ein zugleich kindliches und geheimnisvolles Wort für ihn, welches anzudeuten scheint, daß ein hellsichtig-weiblicher Instinkt ihr sein Wesen verriet: Sie nannte ihn nie anders als „Der böse Mann“. Ja, das war er. Und zwar ebensosehr „Mann“ als „böse“. Die Geheimnisse des Geschlechtes sind tief und werden nie völlig erhellt werden. Konnte nun dieser König die Frauen nicht leiden, weil er ein so böser Mann war, oder war er ein so böser Mann, weil er die Frauen nicht leiden konnte? Das ist nicht zu entwickeln. Aber daß seine Bösartigkeit mit seiner Weibfeindlichkeit irgendwie zusammenhing, das scheint uns sicher.

Der böse Mann, — das war er allen, wenn auch vorzugsweise und mit dem tiefsten Gefühl Maria Theresia ihn so nannte. Es war ein Getuschel, Gezettel und Sichverbündeln rings um ihn her, — eventualiter natürlich, verteidigungsweise und für alle Fälle, aber alles gegen ihn, und er konnte es sich nur denken, ohne vorläufig Genaues zu wissen, und parierte, so gut es gehen wollte, zehn Jahre lang. Ja, man mußte zugeben, daß er während dieser ganzen Zeitspanne sich seiner bösen Natur entgegen diplomatisch defensiv verhielt, — wenn man auch den Eindruck hatte, als tue er auch dies nur aus reiner Bosheit und um redliche Leute zu nasführen . . . Kurz gefaßt, war die Konstellation der Großmächte damals folgende.

Gegeben war die althergebrachte dreihundertjährige Rivalität zwischen Österreich und Frankreich, — sie schien eine politische Konstante, mit welcher für alle Ewigkeit zu rechnen sei. Sie hatte Frankreich und Preußen zusammengeführt, zwischen denen das Bündnis vom Juni 1744 noch bis 56 lief, — aber es war etwas locker und fragwürdig geworden, seit Friedrich sich vor der Zeit — nach Frankreichs Meinung — aus dem Erbfolgekrieg zurückgezogen hatte. Was England betraf, so war sein Gegensatz zu Frankreich ja womöglich noch ehrwürdiger als der Frankreichs zu Österreich. Frankreich stand groß da auf dem Kontinent, Frankreich hatte eine Flotte, Frankreich hatte überseeische Interessen (es gab da Streitigkeiten in Amerika, genauer: in Kanada) — Gründe genug für England, ein scharfes Auge auf Frankreich zu haben. Übrigens konnte Georg II. Friedrich so wenig leiden, wie irgend jemand ihn leiden konnte. Auch er war epigrammatisch verhöhnt worden, obgleich er keine Dame war. Und so hielt England

zu Rußland (wo die Liebhaberin des Branntweins und der muskulösen Soldaten thronte), hielt zu ihm namentlich in Hinsicht auf Preußen, das noch als Bundesgenosse Frankreichs zu betrachten war und imstande sein würde, wenn England und Frankreich in offenen Streit gerieten, England an seiner kontinentalen Achillesferse, nämlich in Hannover, anzugreifen . . . Eine besondere, verzwickte und ängstliche Rolle spielte Sachsen-Polen, — Sachsen-Polen unter einem nichts weniger als starken August, oder vielmehr unter seinem Kabinetts- und Premierminister, dem feinen Grafen Brühl, einem großen Aufwandmacher, Lüdrian und Ränkeschmied, der das Land zunächst einmal finanziell und später auch politisch zugrunde richtete. Dieser Mann besaß zweihundert Paar Schuhe, achthundert gestickte Schlafröcke, fünfhundert Anzüge, einhundertzwei Uhren, achthundertdreiundvierzig Tabatieren, siebenundachtzig Ringe, siebenundsechzig Riechfläschchen, neunundzwanzig Kutschen und fünfzehnhundert Perücken. Doch dies nebenbei. — Auf Schweden glaubte Friedrich zählen zu dürfen, da seine Schwester Ulrike dort Kronprinzessin war. Auch war der französische Einfluß in diesem Lande vorherrschend, das heißt: es bezog französische Subsidien.

Die Umtriebe, der Krieg der Schikanen und Federn gegen das vergrößerte Preußen, begannen sozusagen schon, als die Unterschriften des Dresdener Friedens noch naß waren. Nächst Österreich, das die Abtretung Schlesiens als durchaus vorläufig betrachtete, war es hauptsächlich Rußland, von dem diese Umtriebe ausgingen, wobei Österreich, wie sich versteht, die Rolle des Diplomaten mit der leichten Hand spielte, indes Rußland, allezeit plump und zu jedem Komplott erbötig, auf den Krieg und auf die

Aneignung Ostpreußens hinarbeitete. Die auswärtigen Angelegenheiten Rußlands leitete, wie erwähnt, der Staatskanzler Bestuschew, der darauf bedacht war, im Verein mit den österreichischen und englischen Agenten den alkoholischen Haß seiner Herrin gegen den König von Preußen zu nähren und die Macht seines halbwilden Landes den österreichischen Wünschen zur Verfügung zu halten. Beziehungen zwischen den Höfen von Berlin und Petersburg bestanden kaum noch. Eine Art von latentem Fehdezustand herrschte. Jedes Frühjahr sammelten sich Truppen in den Ostseeprovinzen und drohten, die preußischen Grenzen zu überschwemmen. Damit es aber ein bißchen europäisch zugehe, gab es auch allerlei Schriftliches, auf Pergament, mit Geheimartikeln und allem Zubehör.

Die Sache war die, daß schon Anfang 1745 von den Seemächten sowie dem sächsisch-polnischen und dem ungarischen Hofe ein Bündnis eingegangen worden war, — das sogenannte und berühmte „Warschauer Bündnis", welches, eigentlich erst zu Leipzig Mitte Mai jenes Jahres ratifiziert und nach außen hin ziemlich harmlos, eine besondere und sekrete Abmachung, den „Warschauer Vertrag", zwischen den Monarchen von Polen und Ungarn allein, enthielt, die ihre Spitze ausgesprochen gegen den Räuber Schlesiens richtete. Kaum war nun der Dresdener Friede geschlossen, als die Wiener Diplomatie schon in Dresden anfragte, der Warschauer Vertrag bestehe doch hoffentlich nach wie vor, — worauf Brühl für sein Leben gern mit einem herzhaften Ja geantwortet hätte, aber doch eben um seines Lebens willen damit zögerte, sich zu winden begann und all die folgenden Jahre sich zu winden fortfuhr, bis zum Eintritt der Katastrophe. Sachsen war im Dresdener Frieden ganz

über Erwarten glimpflich davongekommen, obgleich es doch dem in Böhmen kämpfenden Friedrich in den Rücken gefallen war. Eine Geldbuße war alles gewesen, was ihm auferlegt worden war, — wie denn überhaupt der Sieger von Soor und Kesselsdorf sich damals überaus maßvoll, um nicht zu sagen großmütig gezeigt hatte. Brühls Haß gegen Friedrich aber, stark persönlich gefärbt, wie damals alles Politische, der Haß des üppigen und femininen Minister-Favoriten gegen den asketischen Arbeiter und Soldaten, war eingeboren und unsterblich, er stand dem österreichischen nicht im geringsten nach und hätte sich mit Wollust die Zügel schießen lassen, wenn nicht die äußere Lage Sachsens gegen die preußischen Staaten und die verabscheuenswürdige Vortrefflichkeit der preußischen Armee gewesen wäre. Der Warschauer Vertrag? Er bestehe, erwiderte Brühl, und er bestehe auch nicht. Er bestehe bedingterweise. Er bestehe, wenn Sachsen nicht etwa dabei zu Schaden kommen könne. Er bestehe, wenn Rußland mit von der Partie sei, — daß Rußland beitrete, sei unerläßlich, aber dann: wie gern! Es braucht nicht gesagt zu werden. Parfaitement, antwortete Österreich und wendete sich an Rußland, — das sich nicht bitten ließ; es war mit plumper und grenzenloser Erbötigkeit bei der Sache. Im Jahre 46 kam ein Defensivbündnis — o, nichts weiter! — zwischen Österreich und Rußland zustande, worin ein geheimer Artikel besagte, daß, wenn der König eines oder das andere angreife, er den Besitz Schlesiens verwirkt haben solle, — dieses geliebten, beweinten Schlesiens, das der Kaiserin-Königin immer teurer wurde, je mehr sie sah, was Friedrich herauszuwirtschaften verstand; des katholischen Schlesiens, dessen Verbleib unter ketzerischer und obendrein lästerlicher

Herrschaft der Himmel nicht wollen konnte. Brühl wurde höflich zum Beitritt eingeladen . . . Aber Brühl wand sich auch jetzt noch. Nein, keine Unterschrift, keine amtliche Festlegung, es war zu gefährlich! Und da man seiner guten Gesinnung sicher war, so erließ man ihm in Gottes Namen die Unterschrift. — Wenn jemand sagt, daß Sachsen im Bündnis gegen Friedrich gewesen sei, so lügt er. Sachsen hatte seine Neutralität gewahrt, Sachsen hatte nicht unterschrieben. Daß es mit Österreich nach Kräften das Seine tat, um in Petersburg gegen Preußen zu hetzen, ist eine Sache für sich. Aber es war neutral und hatte nichts unterschrieben.

Ein Defensivbündnis, müßt ihr wissen, ist ein solches Bündnis, das erst in Kraft zu treten bestimmt ist, wenn auf die Verbündeten oder einen von ihnen seitens einer gewissen andern Macht oder Mächtegruppe ein Angriff verübt werden sollte. Wie man jedoch in der Strategie von einer offensiven Defensive spricht, so hat dergleichen, wie es immer wieder scheint, auch auf diplomatischem Felde sein Vorkommen, und wenn der beschwichtigende Name nicht wäre, so würde es zuweilen den größten Schwierigkeiten begegnen, ein Defensivbündnis von seinem odiösen Gegenteil zu unterscheiden. In der Politik wie im Leben überhaupt bedeutet in der Tat der Name meist nur eine Beschwichtigung und trifft seine Sache höchst oberflächlich. Ein Angriff kann ja aus Not geschehen und ist dann also kein Angriff mehr, sondern eine Verteidigung. Und wenn der Angriff den gegen ihn defensiverweise Verbündeten Vorteil verheißt, so ist es so gut wie unmöglich, die psychologische Grenze zu ziehen, wo der casus foederis sich aus einer Gefahr, der vorzubeugen man einig sein wollte, in eine Wünschbarkeit verwandelt.

Er wird zu einer Frage der Sensitivität — es bleibt der Empfindlichkeit der Alliierten überlassen, wann einer von ihnen sich angegriffen fühlen will und wird, — und um den Bündnisfall herbeizuführen, ist dann nur noch nötig, den Gegner auf eine oder die andere Weise zum Angriff zu nötigen, ihm die Rolle des formalen Angreifers aufzuzwingen, was kaum jemals sehr schwer und unter Umständen sehr leicht ist. Mit Sicherheit aber werden die Dinge sich so gestalten, wenn eine Macht wie das moskowitische Reich zu den Parteien des „Defensivbündnisses" gehört, eine Macht also, deren Expansionsdrang, gleich dem Sichrecken und dem Appetit eines Riesen, etwas Elementares und Unverantwortliches hat und die in dem Gefühle, letzten Endes unbesiegbar zu sein, zum Kriege allezeit plump und grenzenlos erbötig ist. Das gegen Preußen gerichtete Defensivbündnis zwischen Österreich und Rußland betreffend, so hatte Kaiserin Maria Theresia Schlesien ja mehrfach feierlich abgetreten, und sie war eine viel zu gottesfürchtige Frau, um es sich auch nur einfallen zu lassen, die Verträge von Breslau, Dresden und Aachen zu brechen. Ebendeshalb aber galt es für sie, eine moralische Möglichkeit zur Wiedergewinnung Schlesiens zu statuieren, und das geschah durch ihr Bündnis mit Rußland: denn wenn Friedrich angriffe, so sollte er Schlesiens Rechtens verlustig sein. War nun für die gute Maria Theresia der casus foederis eine Gefahr oder eine Wünschbarkeit? Sagen wir: eine ängstliche Wünschbarkeit oder eine verheißungsvolle Gefahr. Was aber Rußland unter Defensive verstand, erhellt aus der Tatsache, daß 1753 im Petersburger Staatsrate förmlich ausgesprochen und zu Protokoll genommen wurde, Preußen sei auch dann anzugreifen, wenn ein Verbündeter Rußlands den ersten

Angriff mache, — eine Auslegung von vielleicht etwas alkoholischem Charakter, die aber die Frage, worin ein Defensivbündnis sich, außer durch den Namen, von einem — anderen unterscheide, bis zu einem gewissen Grade statthaft erscheinen läßt.

Wußte nun Friedrich von diesen Dingen? O doch, das eine und andere erfuhr er im Laufe der Jahre, wenn auch nur tropfenweise und in der Gestalt von abgerissenen Winken, so daß er es sich selber zusammenreimen mußte. Das Spionagewesen stand damals in reichstem Flor, es blühte eher noch prächtiger als heutzutage, und gerade Friedrich II. legte größtes Gewicht darauf, überall Spione zu unterhalten, an allen wichtigen Orten. Er nannte sie „Kujons" oder „Pfaffen" und konnte ihrer gar nicht genug haben, zumal sie nicht einmal sehr teuer waren. Brühl in Dresden hatte ein ganzes Chiffrekabinett eingerichtet, wo die preußischen Depeschen interzipiert wurden, und so kann man es schließlich als Gegenmaßregel bezeichnen, wenn Friedrich dort einen Kujon bezahlte, der ihn ein wenig auf dem Laufenden hielt über Vorgänge, deren Kenntnis für den König von einigem Belang war. Dieser berühmte Filou, Menzel mit Namen und seines Zeichens Kabinettskanzlist, hatte Zutritt zu den geheimen sächsischen Aktenschränken und stellte jahrelang von den Petersburger und Wiener Gesandtschaftsberichten Abschriften her, welche er nebst den Antworten des sich windenden Brühl getreulich nach Potsdam sandte. Was Friedrich diesen Urkunden entnahm, waren eben die Verhandlungen, welche Sachsen mit Österreich und Rußland zu Anfang und gegen Mitte der fünfziger Jahre pflog, — er las darin, wie Brühl sich wand, um die sächsische Neutralität zugleich zu wahren und zu verraten; wie man Rußland zum

Beitritt bestimmte; wie seine plumpe Erbötigkeit ermuntert wurde, die Sache auf die Spitze zu treiben; wie eine fromme Kaiserin es anstellt, moralische Möglichkeiten zu schaffen; er lernte daraus, was ein gegen ihn gerichtetes Defensivbündnis sei, wenn er es noch nicht gewußt hatte; und gesetzt, daß er seinerseits nicht fromm und nicht friedlich war, daß er auf den Lorbeeren von Hohenfriedberg nicht zu ruhen gedachte, sondern in seiner Unvertraulichkeit irgendwelche aktiven Pläne hegte, — so gewann er mit jenen Papieren die moralische Möglichkeit, die er der guten Kaiserin durch seinen Angriff schaffen sollte . . . Man sieht, die innere Lage war etwas verwickelt, wenn auch auf seiten Friedrichs wohl männlicher, höhnischer und weniger gewunden als bei Maria Theresia und dem Mann, der nach Friedrichs Wort fünfzehnhundert perruquen und keinen Kopf hatte.

Wir übergehen die zahlreichen Reibereien, Intrigen und Krisen zweiten Ranges, welche in diesen Friedensjahren die politische Welt beschäftigten, ohne auf der geraden Linie der Ereignisse zu liegen. Schon im Frühjahr 49 wäre es dem erbötigen Bestuschew um ein Haar gelungen, den europäischen Konflikt zustande zu bringen, und zwar auf der Grundlage des englisch-französischen Gegensatzes. Der Herzog von Newcastle, damals Leiter des Foreign Office, arbeitete an einem Bunde, der, gegen Frankreich gerichtet, außer den Seemächten Rußland, Österreich, Sachsen und ein paar weitere deutsche Staaten umfassen sollte, — sehr im Sinne Bestuschews, dem hier die Aussicht winkte, Schweden und Preußen in einen allgemeinen Krieg zu verwickeln. Er setzte in Schweden an, wo er eine Änderung der Thronfolge zu veranstalten gedachte, dergestalt, daß das Land unter russische Kontrolle gebracht und dem französisch-preußischen Einfluß entzogen

worden wäre; und so hoffte er, Preußen zu kriegerischem Widerstande zu nötigen. Als er nun von England, Österreich und Sachsen eine Erklärung forderte, daß er bei seinen schwedischen Unternehmungen auf ihre Unterstützung rechnen könne, glaubte alle Welt an die Katastrophe. Aber Friedrich zog mit großer Bosheit den Hals aus der Schlinge. Er rief das französische Interesse für Schweden auf, er verwarnte milde den Londoner Oheim, und da er seinen diplomatischen Schritten Nachdruck verlieh, indem er seine Reserven einberief, so hielten England und Österreich es für angezeigt, sich von Rußland zu trennen. Übrigens ward Dänemark der preußisch-schwedisch-französischen Entente gewonnen, auch von dem Beitritt der Türkei war die Rede, die feindliche Stellung war gesprengt und der vereinsamte Bestuschew genötigt, seine Pläne auf bessere Zeiten zu vertagen.

Aber die Initiative ging auf einen österreichischen Staatsmann über, dessen Name zu großem, geschichtlichem Ruf gekommen ist und der an diesem Punkt der Entwicklung in ganzer Figur hervortritt: hager und steif, mit einer überaus sorgsam gepuderten Perücke, deren Locken die Falten seiner Stirn verbergen sollten, einem langen, gelassenen, blauäugigen, fast englischen Gesicht und einem großen Brillantstern auf dem Sammetrock. Sein Name war Kaunitz, Wenzel Anton Graf Kaunitz, und später machte Maria Theresia, die seine Talente früh erkannt hatte, ihn zum Fürsten. Er war ein Sonderling, wie das achtzehnte Jahrhundert so viele hervorbrachte. Überaus hypochondrisch — eine Eigenschaft, die damals gleichfalls sehr häufig war —, verabscheute er die frische Luft und ging nie aus, so daß er weiß von Haut war wie eine Kellerpflanze. Außerdem

trug er beständig ein ganzes Besteck von Instrumenten zur Reinigung seiner Zähne in der Tasche, das er am Ende jeder Mahlzeit — auch wenn er auswärts speiste — hervorzog, um vor aller Augen mit vielen Spiegelchen, Lanzetten und Läppchen in seinem Gebiß herumzuwirtschaften, bis der französische Gesandte einmal sagte: „Levons-nous! Le prince veut être seul," worauf Kaunitz überhaupt nicht mehr in Gesellschaft ging — und was der Schrullen noch mehr waren. Als Politiker jedoch war Kaunitz klug, weitblickend, vorurteilslos und von enormer Zähigkeit im Verfolgen einmal gefaßter Pläne. Dieser Mann hatte eigentlich nur einen Gedanken: den, daß Preußen übern Haufen geworfen werden müsse, wenn das durchlauchtigste Erzhaus aufrecht stehen sollte. Das war ein guter und richtiger Gedanke von seinem Standpunkt aus, aber von Originalität zeugte er an und für sich noch nicht, originell und großartig waren vielmehr erst die Mittel, welche Kaunitz — und er allein — zur Durchführung dieses Gedankens ersann.

Kaunitz begriff, daß man, um Preußen diplomatisch mattzusetzen und an die Wand zu drücken, es nicht allein aus der Allianz mit Frankreich lösen, sondern auch Frankreich auf Österreichs Seite ziehen müsse, — eine Konzeption, die, wenn Genie im wesentlichen Unabhängigkeit bedeutet, in der Tat genial genannt werden darf. Denn daß Frankreich und Österreich je Hand in Hand gehen könnten, galt in der Welt für völlig undenkbar; eher, dachte man, würden Wasser und Feuer sich vermischen, als daß Bourbon und Habsburg ein Bündnis einzugehen sich entschließen könnten, — diese beiden Häuser, deren Eifersucht nicht erst seit des großen Richelieu Tagen der ganzen Geschichte des Kontinents ihr

Gepräge gegeben hatte. Aber mochte sie das getan haben, so sah Kaunitz darin keinen Grund, daß es immer so bleiben müsse. „Vieles", so lautete seine Devise, „wird nicht gewagt, weil es schwer scheint, vieles scheint nur darum schwer, weil es nicht gewagt wird." Und danach handelte er. Entschloß Frankreich sich, dem Petersburger Schutz- und Trutzbündnis beizutreten, so war auch Schweden gewonnen; Sachsen würde nicht zögern, sich offen gegen Friedrich zu wenden, sobald es nichts dabei riskierte; und wenn das Kabinett von Versailles die deutschen Fürsten nicht mehr gegen das Haus Österreich aufwiegelte und unterstützte, war man auch der Loyalität der Reichsstände sicher. Jedermann hatte zu gewinnen bei diesem allgemeinen Einverständnis. Frankreich, wenn man durch seine Hilfe Schlesiens wieder habhaft würde, sollte in Flandern sich vergrößern dürfen. An Rußland würde Ostpreußen, an Sachsen-Polen Magdeburg fallen, und wenn dem Schweden im geringsten an Pommern gelegen war, so war er ein Narr, wenn er zur Seite stand! Schweden hatte übrigens keine Wahl, es war durch französische Gelder gebunden. Schloß sich, von Haß und Hoffnung gefügt, dieses Monstrebündnis, so war Friedrich eingekreist, heillos und hoffnungslos, und eine Koalition war geschaffen, wie die Welt sie noch nicht gesehen hatte, eine ruhmwürdige Koalition, die die Geschichte nicht würde umhin können auf den Namen Wenzel Anton Kaunitzens zu taufen.

Diese Ideen waren nicht irgendeines Tages im Kopfe ihres Urhebers hervorgesprungen; wie alle guten Dinge hatten sie alte Wurzeln, und schon beim Aachener Frieden, den Kaunitz für Österreich abschloß, hatte er dem Hof von Versailles Brabant und Flandern geboten für den Fall,

daß Österreich durch französische Hilfe Schlesien wiedergewönne. Aber Frankreich hatte abgelehnt, da es in Hinsicht auf England die preußische Allianz für zu wertvoll erachtete, um durch solche Abmachungen dagegen zu verstoßen. Seitdem hatte Kaunitz nicht aufgehört, das große Mißtrauen gegen den Bösen in Potsdam an allen Höfen zu nähren. Von 1747—48 war er Geschäftsträger in London, wo er Georg II. mit tausend Insinuationen und aufgegriffenen preußischen Depeschen gegen den Neffen bearbeitete. Aber im Jahre 1751 kam er nach Paris, und damit begann die eigentlich glorreiche Epoche seiner Intrigantenlaufbahn.

Er lebte im Palais Bourbon wie ein vornehmer Privatmann mit einigen Frauen, die er unterhielt, und repräsentierte nur wenig. Mit den beiden Personen aber, auf die es ankam, mit dem Monarchen und der geborenen Poisson, stand er vorzüglich, und er war es auch, der seine Herrin in Wien zu jenen Princesse-et-cousine-Billetts vermochte, die wohl die schwersten Opfer waren, welche die Legitimität jemals auf dem Altare der Politik gebracht hat. Der Takt und die Ausdauer, womit Kaunitz sein Geschäft verfolgte, war bewunderungswürdig. Er wußte wohl, daß der allerchristlichste König, trotz seines noch laufenden Bündnisses mit Preußen, Friedrich im Grunde verabscheute. Louis war bigott und träge, ein Weibsmann, verhätschelt und üppig; der Protestantismus, die Freigeisterei, die Aktivität, das Soldatentum des brandenburgischen Vetters mußten ihm natürlicherweise widerwärtig sein. Das Bündnis mit ihm war von Staatsklugheit diktiert; es richtete sich gegen England, es bedrohte diesen Staat in seinem festländischen Besitz, in Hannover. Aber jeder Untergrund von persönlicher und

dynastischer Sympathie fehlte ihm, und, das Politische einmal beiseite gesetzt, — menschlich angemessener wäre ohne Zweifel die Freundschaft zweier so alter und vornehmer Häuser wie Bourbon und Habsburg gewesen als die leidig bestehende zwischen Versailles und dem vorgestern emporgekommenen Exerziermeistergeschlecht von Potsdam. Wie war das übrigens, was jener Mensch über unsere Marquise, über den „Mätressenstaat", über unsere allerhöchste Frömmigkeit und Faulheit in Vers und Prosa von sich gegeben hatte? Kaunitz spielte unter der Hand darauf an, und es tat seine Wirkung, zumal er gelegentlich Neues in dieser Art vorzulegen in der Lage war. Welche Frechheit, welche Undankbarkeit in diesem Könige! Welche Treulosigkeit von jeher! Nie hätte er ohne Frankreichs Wohlwollen Schlesien an sich gebracht, und zum Danke dafür, was hatte er getan? Er hatte Frankreich im Stiche gelassen und sich mit seiner Beute seitwärts in die Büsche geschlagen. So machten es die Kleinen, wenn die Großen einander befehdeten. Wem zu Nutz und Frommen hatten Frankreich und Österreich eigentlich seit Jahrhunderten einander in den Haaren gelegen? Cui bono — um lateinisch zu reden? Hatte eines von beiden dabei gewonnen? Nein, sie hatten einander gleichmäßig geschwächt. Gewonnen hatten die Mittleren und Kleinen, die sonst einfach zu gehorchen gehabt hätten und die nun im Trüben fischten; gewonnen hatte dieser preußische Länderdieb, der dank ihrem Zwiespalt zu einer Stellung gelangt war, die ihm von Natur nicht im geringsten zukam. Kaunitz war nicht der Draufgänger, zu behaupten, daß eine Verständigung zwischen Frankreich und Österreich denkbar, möglich oder vielleicht sogar notwendig sei. Aber es war unterhaltend, sich vorzustellen, wie es sein werde, wenn eine solche Verständigung

im Bereich des Möglichen würde gelegen sein. Kein Zweifel, man würde sich wie im Himmelreich fühlen. Alle Sorgen und Unzuträglichkeiten hatten dann ein Ende, und was ein jeder sich wünschte, das fiel ihm in den Schoß. Das arme Schlesien würde binnen kurzem den Klauen des Bösen entrissen sein, und da auch Frankreich seine Träume hatte, flandrische Träume, wir glauben es zu wissen, so würde Österreich Gelegenheit haben, sich erkenntlich zu zeigen. Was weiter? Weiter wohl nichts. Oder doch nur dies, daß Frankreich und Österreich, vereinigt, einfach alles würden tun können, was sie wollten. Mit beiderseits gemehrter Macht, prächtig im Gleichgewicht und ohne irgendwelchen Anlaß zur Eifersucht, würden sie herrschen in Europa, und jeder fremde Wille würde vor ihrer Einhelligkeit sich beugen müssen. So würde es sein, wenn eine Verständigung zwischen ihnen möglich gewesen wäre. Aber das war wohl eben leider durchaus nicht der Fall. Es war hergebracht, daß sie einander entgegenarbeiteten, damit sie es beide zu nichts brächten, und dabei mußte es natürlich für alle Ewigkeit bleiben. Die Gewohnheit war stark, und am stärksten waren schlechte Gewohnheiten. Am stärksten war das Vorurteil, und die Vernunft hatte sich zu bescheiden. Oder nicht? Oder doch vielleicht einmal nicht?!

Dies tröpfelte Kaunitz in jedes Ohr, das ein wenig stille hielt. Er brachte seine Theorie bei jeder Gelegenheit an, wandte sie hin und her und ließ sie in verschiedener Beleuchtung spielen. Sie erregte Heiterkeit und dann Nachdenken. Man fand sie keck, fand sie amüsant und endigte damit, sich zu fragen, ob sie nicht mehr sein könne als ein Witz. Allmählich wurde sie zum dernier cri, zur politischen Mode, zum schicksten Gesprächsstoff der Boudoirs und

Kaffeehäuser. Die geborene Poisson war entzückt davon — und dann hatte ihr doch die Kaiserin obendrein so reizend geschrieben! Immerhin, den Preußen von sich zu stoßen, dagegen sprachen im Kabinett doch einige ernsthafte Gründe. Und Kaunitzens Paradoxe würden kaum sobald eine halbwegs körperliche Gestalt angenommen haben, wenn nicht eben derjenige seine Arbeit gefördert hätte, gegen den sie sich richtete.

Friedrich fühlte wohl, daß eine kühlere Luft von Versailles her zu wehen begonnen hatte, und er fand Frankreichs Verhalten um so törichter, als er einen englisch-französischen Konflikt groß und schwarz am Horizont emporwachsen sah. Es mußte wegen der kanadischen Grenzregulierung notwendig zu Händeln kommen; die Rivalität der beiden Mächte zur See drängte zu einem kriegerischen Austrag; und da Friedrichs Bündnis mit Frankreich sich unmöglich auch auf eine preußische Garantie der französischen Besitzungen in Amerika erstrecken konnte, so fand er, daß Frankreich Grund gehabt hätte, sich seine Freundschaft recht angelegen sein zu lassen. Was wollte dieser Hof? Wollte er den Krieg zu Lande führen und England in Hannover angreifen, so mußte ihm die Hilfe Preußens wichtiger sein als diese junge Liebschaft mit Österreich, — ein Getändel, das, wenn der Krieg mit England einmal da war, ohnehin ein rasches Ende würde nehmen müssen. Seit den Tagen Ludwigs XIV. war in einem französisch-englischen Konflikt der Platz Österreichs, so gut wie der Hollands, auf englischer Seite. Und was Rußland betraf, so sparte England nicht die Guineen, um die moskowitische Heeresmacht „gegen den gemeinsamen Feind" zu erkaufen. Dieser „gemeinsame Feind" zu sein, durfte Friedrich sich schmeicheln.

England besaß in ihm einen nicht ganz ungefährlichen kontinentalen Nachbarn, und es handelte klug, gegen einen preußischen Angriff auf sein Kurfürstentum Hannover Vorkehrungen zu treffen. Aber während es seine Diplomaten sich tummeln ließ, was tat Frankreich? Es tat überhaupt gar nichts, während es doch mindestens drei Dinge hätte tun müssen. Es mußte die Türkei in Bewegung setzen, um die beiden Kaiserreiche im Zaum zu halten. Es mußte ferner sich mit Friedrich über Hannover verständigen. Und es mußte endlich, um England zur Räson zu bringen, Hannover angreifen. Friedrich erwartete seit Monaten den Herzog von Nivernais zu Unterhandlungen in Potsdam. Aber der Herzog kam nicht. Offenbar hintertrieb Kaunitz seine Abreise. Friedrich fand das Verhalten des „Mätressenstaates" albern, zerfahren und erbärmlich. Während England seine Flotte nach Amerika sandte, während es französische Schiffe aufbrachte und König Georg im Parlament drohte, schien dieser Louis mit seiner geborenen Poisson der Ruhe pflegen zu wollen. Seine Unternehmungen beschränkten sich darauf, daß er seinen Minister des Auswärtigen namens Rouillé dem preußischen Gesandten folgenden Vorschlag machen ließ: „Schreiben Sie an den König von Preußen, er solle uns gegen Hannover beistehen. Es gibt Beute zu machen. Der Schatz des Königs von England ist gut gefüllt. Der König braucht nur zuzugreifen." Das war unverschämt; aber es zeigt beiläufig, welche Vorstellungen man sich in Europa und besonders in Versailles von dem Sein und Wesen König Friedrichs machte. Dieser ließ antworten, über solche Vorschläge verhandle man wohl besser mit einem Mandrin (das war ein berüchtigter Straßenräuber). Er hoffe, Herr Rouillé werde künftig einen Unterschied

zwischen den Personen machen, mit denen er zu tun hätte. — Eine stolze, eine sittenstrenge Antwort und eine Antwort, die in England ausgezeichneten Eindruck machen mußte.

Friedrich hatte zwischen Frankreich und England gewählt. Er sah Frankreich schwankend, schwächlich ohne Vertrauen. Er fühlte sich überdies in Paris von Kaunitz unterminiert. Er gab Frankreich auf. Seine Überzeugung war, daß er, wenn er Hannover angriffe, Engländer, Österreicher und Russen gegen sich haben werde. Trat er dagegen auf Englands Seite, so kamen erstens die Franzosen nicht nach Deutschland, so hatte er zweitens für alle Fälle, die künftig etwa eintreten mochten, den großen Geldgeber auf seiner Seite; so war zugleich die Verständigung mit Rußland erzielt, und wer wußte, ob es nicht sogar möglich war, Rußland von Österreich abzuziehen und Maria Theresia durch Isolierung aller Hoffnungen auf die Wiedererlangung Schlesiens zu entwöhnen? Solchermaßen kam Friedrichs humorlose Antwort an Herrn Rouillé zustande, — und England horchte auf. Konnte es den gefährlichen Nachbarn Hannovers für sich gewinnen und so die kontinentale Rückendeckung für seinen Seekrieg mit Frankreich erhalten? England tat Schritte. Und bald fand man einander. Mitte Januar 1756 ward eine Konvention von Westminster geschlossen, worin Preußen und England einander im allgemeinen Frieden und Freundschaft gelobten und sich im besonderen verpflichteten, jeder Macht den Ein- und Durchmarsch von Truppen in Deutschland zu wehren. Weiter war es nichts.

Es war eigentlich nicht viel. England hatte durchaus nicht die Absicht, sich Friedrichs wegen mit Österreich und Rußland zu überwerfen; Friedrich seinerseits glaubte vielleicht nicht, daß eine Verständigung mit England ohne

weiteres den Bruch mit Frankreich bedeute. Aber Frankreich war außer sich. Ja, Kaunitz hatte recht: Dieser Mann war durch und durch ein Elender. Offen trat er auf die Seite von Frankreichs Feinden. Aber man wird ihm zeigen . . . Man zeigte es ihm. Kaunitz, der unterdessen in Wien an die Spitze der Geschäfte getreten war und in Paris durch den Grafen Starhemberg verhandeln ließ, konnte auf einmal die schönsten Fortschritte seiner französischen Unternehmung verzeichnen. Damals war es, daß unsere Marquise bewies, wie gut sie einem richtigen Staatsrat vorzusitzen verstand. Im Boudoir ihres Lustschlößleins Babiole fanden jene geheimsten Unterhandlungen zwischen ihr, dem Grafen Starhemberg und dem Abbé Bernis, ihrem Günstling, statt, welche am 1. Mai 1756 zu einem „Neutralitäts- und Defensivvertrag" zwischen Frankreich und Österreich führten: dem Vertrag von Versailles, der die Antwort auf den von Westminster bildete und der in der Tat schon so gepfeffert war, daß man ihn eine „Blanko-Kriegserklärung" für den österreichischen Staatskanzler genannt hat. Es stand darin, daß Frankreich und Österreich zusammenstehen wollten, daß eins dem anderen im Bedürfnisfalle vierundzwanzigtausend Mann Hilfstruppen stellen wolle, und auch von Subsidien an Österreich stand allerlei darin. Daß Österreich an Frankreich niederländisches Gebiet abtreten wolle, sobald Österreich durch französische Hilfe Schlesien wiedergewönne, stand noch nicht darin, obgleich fort und fort darüber verhandelt wurde und obgleich die Marquise es auch so meinte.

Und wenn nur Frankreich außer sich gewesen wäre! Aber auch Rußland war außer sich. „Wie!" rief Elisabeth. „Haben wir deshalb von England so viel Geld

genommen, damit nun England diesen Mann beschützt, der mich harmloser Liebhabereien wegen vor ganz Europa verhöhnt hat?" Rußland wendete sich ab von England. Mit wütender Eile suchte es sich mit Frankreich wieder ins Einvernehmen zu setzen. Mit wütender Dringlichkeit bot es in Wien eine plumpe und deutliche Offensivallianz gegen Preußen an. Es war kaum zu halten. Kaunitz, der mit Frankreich noch nicht, wie er es wünschte, im reinen war, mußte geradezu abwiegeln in Petersburg und inständig um Diskretion ersuchen, „da sonst der desperate König von Preußen seine Gegner jählings überfallen möchte."

Friedrich also hatte sich vollkommen verrechnet, — gesetzt nämlich, daß er gerechnet hatte, wie die Schriftsteller (zu denen auch er selbst gehört) es ihm unterstellen; gesetzt, daß er nicht die ganze Zeit in den Tiefen seines Wesens gewußt hat, er werde so oder so seine junge Großmacht eines Tages gegen Europa zu verteidigen, zu beweisen haben, und daß er seit längerem dazu bereit war. Uns scheint heute, daß wohl beides der Fall war, daß er den Krieg im Blute hatte, daß er aber, mehr aus Bosheit denn aus übergroßer Friedsamkeit, nach Kräften rechnete und diplomatisierte, um das Verhängnis eine Weile zu nasführen. Jedenfalls brachte der Traktat von Westminster in Europa ein politisches Drüber und Drunter unglaublicher Art hervor, und ein Kritiker von damals hätte sagen können, dieser königliche Staatsmann sei ein dermaßen talentloser Stümper, daß er es fertiggebracht habe, geborene und geschworene Erbfeinde gegen sich zu vereinigen. Ein System von neuen Verträgen entstand. Österreich hielt nicht zu England gegen Frankreich, Bourbon und Habsburg reichten einander die Hände. Rußland achtete seinen englischen Subsidienvertrag

vom vorigen Jahre für gar nichts mehr; es hielt wütend zu Frankreich und Österreich. Es war an dem, sie waren einig, die drei größten Mächte des Kontinents. Und auf der anderen Seite stand Friedrich, — mit einem nicht übertrieben treuherzigen Freunde, der ihm dauernd verschwieg, daß es mit der russischen Freundschaft nichts mehr sei, dem überdies ein großer Seekrieg die Hände band, dessen berühmte Geldkatze ihm aber vorderhand und solange es ihm nicht gar zu schlecht erging, zur Verfügung stehen würde.

Dies war die Lage, und Friedrich überschaute sie binnen kurzem ziemlich genau. Nicht umsonst unterhielt er an allen Höfen seine Kujons. Er kannte die Geheimnisse von Babiole. Aus dem Haag kamen Andeutungen über die russisch-französische Annäherung. „Seid ihr der Russen auch sicher?" fragte er Mitchell, den englischen Gesandten, beständig. Und Mitchell antwortete: „Meine Regierung ist ihrer ganz sicher." Um dann leiser hinzuzufügen, daß er selbst für seine Person weniger sicher sei und einen Kurier aus Rußland empfangen habe, der versichere, daß bis zur livländischen Grenze alle Wege voll marschierender Russen seien. Denn der Schotte Mitchell war ein ehrlicher Mann und verehrte den König sehr. Zum Überfluß kamen auch aus Dresden Nachrichten über das Drängen Rußlands und seine Abkehr von England. Der Wiener Gesandte meldete Näheres und Weiteres über das offensiv gefärbte österreichisch-französische Bündnis, welches, noch nicht unterfertigt, aber emsig beplaudert, sich in die Worte fassen ließ: „Mit dem Tage, an dem Österreich durch französische Hilfe Schlesien wiedergewinnt, tritt es an Frankreich Teile der Niederlande ab." Und alles zusammengehalten, traten die Kaunitzschen Pläne, seine Koalitionsideen, seine Teilungsträume klar zutage.

Es war viel, was Friedrich da in Händen hatte, völlig genug, um ihm jene „moralische Möglichkeit" zu verschaffen, die er der frommen Maria Theresia durch seinen Angriff verschaffen sollte ... Seine Gemütsstimmung damals glauben wir zu ahnen, — ohne uns zu vermessen, sie wirklich nachfühlen zu können. Ein schlimmes, bitteres und mephistophelisches Gelächter muß in ihm gewesen sein über die Beflissenheit, mit welcher der Klüngel drüben sich unschuldig zu halten, defensiv zu tun und ihm das Odium des Angreifers zuzuschieben trachtete, — ihm, der erhaben war über die Heuchelei oder Einfalt einer Psychologie, welche zwischen „Offensive" und „Defensive" säuberlich unterscheidet, und der Schuld und Odium gar nicht fürchtete. Nochmals, er fühlte, daß Preußen sich werde zu beweisen, zu behaupten haben; er hatte den Krieg im Blut, er meinte den Krieg, wo die anderen vielleicht vorderhand nur diplomatische Mächlereien meinten. Der Entwurf zu jenem österreichisch-französischen Bündnis, dessen Ziel die Wiedereroberung Schlesiens war, hatte den Angriff Friedrichs zur Voraussetzung und war immer noch nur ein Entwurf. Der ganze Kaunitzsche Koalitionsplan zur Vernichtung Preußens war vorderhand nicht mehr als das, und sehr wenig davon stand auf dem Papier. Es gibt kein Aktenstück, aus dem sich die Absicht Maria Theresias, Preußen anzugreifen, die Teilnahme Sachsens und Rußlands an solchen Plänen für einen ganz Unparteiischen oder einen Feindseligen bündig erweisen ließe. Kein Mensch, gelehrt oder ungelehrt, wird je entscheiden können, ob die Entwürfe jemals zustande gekommen wären, wenn nicht ... Noch eins! Ein Zeitgenosse, der es wissen mußte, Graf Hertzberg, der im Auftrage des Königs selbst eine Schrift über die Vorgänge

von 1756 und vorher verfaßte, hat dreißig Jahre später erklärt: „Es ist zwar ausgemacht, daß Pläne, Friedrichs Länder zu teilen, existierten, aber da sie nur eventuell waren und stets die Bedingung voraussetzten, daß dies nur geschehen solle, falls er Anlaß zum Kriege geben würde, so wird es immer unentschieden bleiben, ob diese Pläne jemals würden zur Ausführung gekommen sein." Wenn nämlich nicht? Wenn nämlich Friedrich nicht losgeschlagen hätte.

Forscht man in den Büchern, um sich zu unterrichten, ob der furchtbare Krieg, der so begann, nun eigentlich ein Abwehr- oder ein Angriffskrieg von seiten Friedrichs gewesen sei, so findet man, daß die Geschichtschreiber einander bis zur Komik widersprechen. Diejenigen, deren Brust mit Orden bedeckt ist, erklären, daß gegen die verleumderische Hypothese eines seit langem vorbereiteten Angriffs- und Eroberungskrieges geradezu alles spreche, — alle öffentlichen und intimen Äußerungen des Königs, sein gesamtes Verhalten in den zehn Friedensjahren und in den letzten Sommermonaten vor Eintritt der Katastrophe. Geradezu alles, sagen die, deren Brust nicht mit Orden bedeckt ist (was natürlich nur die Folge, nicht die Ursache ihrer Meinungen ist), die das Genie auf dem Strich haben und es von vornherein nicht für tugendsam halten, — geradezu alles, sagen sie, was wir von diesem großen Spitzbuben wissen, spricht für die Auslegung als Offensivkrieg! Was liegt an seinen Äußerungen? Sie sind ebenso viele Verschleierungen und Winkelzüge. „Wenn ich glauben könnte, daß mein Hemd oder meine Haut etwas von dem wisse, was ich tun will . . ." Man erinnert sich. Hat er nicht auch gesagt, daß er nicht jenen Fürsten gleichen wolle, die durch eine blendende Handlung sich Ruhm erwerben

und nachher Ruhe und Frieden genießen? Seine Pläne datieren von langer Hand her. Er wollte Sachsen und Westpreußen erobern, das ist alles, und er spionierte die diplomatischen Vorkehrungen der anderen aus, um Vorwände für seinen Angriff zu sammeln. — So widerspruchsvoll geht die Rede. Was uns betrifft, wenn man uns fragt, wir möchten wohl schweigen dürfen. Denn uns ist zumute, als ob Schweigen das Resultat der einander aufhebenden Meinungen über das Leben und über die Taten sei. Daß Friedrich den Krieg begann, ist kein Beweis dagegen, daß es ein Verteidigungskrieg war; denn er war eingekesselt und wäre möglicherweise im nächsten Frühjahr angegriffen worden. Aber hat er den Krieg gewollt? Die Frage führt in die Schlünde des nie ausgedachten Problems von der Willensfreiheit. Er hat wohl zeitig gewußt, daß er ihn werde wollen müssen; und nachdem er das Verhängnis eine Weile genasführt, hatte er Bosheit und Menschenstolz genug, um ihn frei zu wollen.

So viel ist wahr, daß die anderen, wie sie auch immer gezettelt haben mochten, mit Rüstungen erst begannen, als diejenigen Preußens das große und allgemeine Mißtrauen zur Gewißheit machten. Schon im Frühling dieses Jahres 1756 hatte Friedrich ein Korps unter Feldmarschall Lehwald nach Stolp geschickt, ferner, angeblich um Hannover zu schützen, Anordnungen zur Heranziehung der westfälischen Regimenter getroffen und die schlesischen Festungen stark proviantiert. Seine eigenen Offiziere hatten darüber die Köpfe geschüttelt. Nach Mitte Juni wurde der Alarmzustand in Ostpreußen sowohl wie Schlesien erklärt, die Urlauber zurückberufen, die überzähligen Mannschaften vor dem Termin der regelmäßigen Übungen

eingezogen. Eine Armee war damals schon völlig mobil: sie stand in Hinterpommern als Reserve für Ostpreußen bereit. Der Feldzugsplan, vom König gemeinsam mit General von Winterfeld ausgearbeitet, war längst fertig, nur Nebensächlichkeiten waren zu ändern. Winterfeld, eine Art Generalstabschef, saß gebückt über Marschdispositionen und Tabellen. Überall wurden Pferde gekauft. General von Retzow hatte das Amt eines Feldintendanten. Die Gliederung, der Aufmarsch des Heeres in drei großen Abteilungen ward festgelegt. Die Maschine arbeitete glatt... Und Kaunitz kniff lächelnd die Lippen zusammen. Die Majestät von Preußen, sagte er, macht schon den zweiten großen Staatsfehler. Zuerst Westminster und nun diese Kriegsveranstaltungen. Wie gut, daß wir nicht früher gerüstet haben, — man hätte alles verderben können. Nun haben wir und Rußland den besten Anlaß, unsere Truppen an die Grenzen zu werfen. Und Österreich setzte eine außerordentliche Rüstungskommission ein; es brachte seine Regimenter auf Kriegsfuß und konzentrierte sie in Böhmen und Mähren.

Am 10. Juli befahl Friedrich seine Generale nach Potsdam, trat unter sie und erklärte kurzweg, der Krieg müsse beginnen. „Das muß er," sagte Winterfeld. „Unmöglich!" sagten alle übrigen und rieten aufs dringendste ab. Es waren preußische Generale, Haudegen, Schwerin, Keith, Retzow, Schmettau, Ferdinand von Braunschweig, aber sie rieten aufs allerdringlichste ab. Die Brüder des Königs gar trauten ihren Ohren nicht. „Sollen wir glauben," rief Prinz Wilhelm, „daß Ew. Majestät dieser Übermacht Herr zu werden hoffen! Die größten Mächte Europas, die öffentliche Meinung des Erdteils sind gegen uns! Und

das Recht? Ach, Sire, es ist nicht für uns!" — „Der Überlegenheit den Sieg entreißen wollen, das heißt Gott versuchen, das heißt den Untergang von der Vorsehung ertrotzen!" riefen die Prinzen Heinrich und Ferdinand. Aber Friedrich machte Papperlapapp und verhöhnte sie, indem er ihnen vorschlug, zu Hause zu bleiben, wenn sie Angst hätten. Worauf sie natürlich hitzig wurden und riefen, Gehorsam gehe ihnen über persönliche Ansichten. Und Friedrich zuckte die Achseln.

Er hatte in der Welt nicht eine moralische Stütze. England warnte ihn unablässig, sein gewisses Verderben heraufzubeschwören, vor dem es ihn nicht erretten könne. Als er aber Mitte Juli erfuhr, daß Österreich auf der ganzen Linie rüste, ließ er in Wien die Frage stellen, die einem Ultimatum schon verzweifelt ähnlich sah: Ob die Rüstungen auf ihn zielten. Wahrscheinlich hoffte er damals, durch ein brüskes Auftreten die Koalition zu sprengen. Wenn es im Hochsommer zum Klappen kam, so, rechnete er, würde Rußland dieses Jahr nicht mehr marschieren wollen, — ja, vielleicht würde es überhaupt noch durch englisches Geld zurückgehalten, oder durch einen Thronwechsel, denn Mütterchen war nicht von der besten Gesundheit, ihre Liebhabereien bekamen ihr nicht gut. Was Frankreich betraf, so hatte es ja den Vertrag von Versailles unterschrieben, — aber was ist leichter, als den casus foederis wegzuleugnen, wenn man nicht will und nicht kann? Und dem König schien, Frankreich könne jetzt nicht.

Wenn aber Frankreich und Rußland abfielen, — würde Österreich sich ihm allein stellen? Friedrich glaubte es nicht, — hoffte es nicht. Gehen sie aber, sagte er, mit dem Kriege schwanger, so wird er ihnen als Geburtshelfer

beistehen. Ein abscheuliches Bild! Und schon wieder eine Anspielung auf die Weiblichkeit des Gegners.

Wien ließ, weil man nicht fertig war, vierzehn Tage lang auf die Antwort warten. Dann kam sie. Bei der allgemeinen Krisis, erklärte Maria Theresia, habe sie zu ihrer und ihrer Verbündeten Sicherung Maßregeln getroffen, die niemandem zum Schaden gereichen sollten. Eingeblasen von Kaunitz. Tückisches, dilatorisches Zeug. Friedrich drang weiter. Die Vereinbarungen Österreichs mit Rußland, ließ er sagen, seien ihm nicht verborgen geblieben. Wenn Ihre Majestät ihm nicht klipp und klar, ohne Anwendung des vagen österreichischen stylus, die Versicherung gebe, sie werde ihn in den nächsten beiden Jahren nicht angreifen, so werde Höchstdieselbe sich alle Folgen vorzuwerfen haben, welche ihr Schweigen nach sich ziehen müsse. — Daß diese Zumutung überhaupt nicht erörterungsfähig war, lag auf der Hand. Friedrichs eigener Gesandter fand kaum den Mut, sie weiterzugeben. Aber gleichzeitig mit dem Ultimatum machte Friedrich auch schon mobil, in kurzen Schlägen, zuerst die Pommern, dann die Westfalen, Schlesier, Brandenburger, zuletzt die Berliner Garnison. Die Truppen waren in sechs Tagen kriegsbereit und brauchten dann noch einige Tage, um ihre Sammelplätze zu erreichen. Schwerin stand mit dreißigtausend Mann in Schlesien. Die drei Kolonnen, die der König selbst kommandierte, schoben sich gegen eine gewisse Grenze ... Tiefes Geheimnis waltete; nicht einmal die Abteilungsführer wußten Bescheid. Es gab noch eine Verzögerung ... Was antwortete Wien? Nach vollen drei Wochen antwortete es kurz von oben herab: Der Anfang der Rüstungen sei von Preußen gemacht. Übrigens bestehe das Bündnis mit

Rußland seit einem Jahrzehnt und sei kein Offensivtraktat, — woraus sich die Hinfälligkeit der preußischen Besorgnisse ergebe. Eingeblasen von Kaunitz. Zwischen den Zeilen stand zu lesen: Glaubst du's, so bist du ein Tropf und wirst an die Wand gedrückt; glaubst du's nicht, so bist du ein ruchloser Störenfried. Nun wähle! — Da gab Friedrich Befehl, die sächsische Grenze zu überschreiten.

Die sächsische Grenze?! Aber Sachsen war ja neutral! Sachsen spielte ja gar nicht mit!! — Das war ganz einerlei, — Friedrich fiel am 29. August mit sechzigtausend Schnurrbärten in Sachsen ein.

Von dem Lärm, der sich über diesen unerhörten Friedens- und Völkerrechtsbruch in Europa erhob, macht man sich keine Vorstellung. Oder doch, es ist wahr, ja, neuerdings macht man sich wieder eine Vorstellung davon. Wollen wir aber Friedrich hören, bevor wir Europa hören, so war, seinen Äußerungen zufolge, dieser Rechtsbruch das Ergebnis etwa folgender Berechnungen und Erwägungen. Unbedingt mußte er sich Sachsens versichern, damit es sich nicht, wenn ihm der Augenblick gekommen schien, auf die feindliche Seite schlage. Unter keinen Umständen durfte es gehen wie Anno 44, wo Sachsen ihm mit dem Dolch in den Rücken gefallen war. Durch die Besetzung des Landes, mit der die Entwaffnung des Heeres oder vielmehr seine Eingliederung in des Königs eigene Armee zu verbinden war, mußte er sich eine gesicherte Operationsbasis gegen Böhmen schaffen. Eine wahre und redliche Neutralität gab es nicht zu verletzen. Mit dem Herzen, mit seinem bösen Willen stand Sachsen auf seiten der Koalition, wenn auch Feigheit es gehindert hatte, solche Zugehörigkeit manifest werden zu lassen. Tat Friedrich dem Buchstaben nach

unrecht, brach er eine Neutralität, die auf dem Papiere stand und deren Verrat nicht auf dem Papiere stand, so handelte er in bitterster Notwehr. Er mußte Schuld auf sich laden, um die Schuld seiner Gegner an den Tag bringen zu können, mußte sich unbedingt des Dresdener Archivs bemächtigen, dieses Teufelsnestes, aus dem er die Umtriebe Sachsens aller Welt würde nachweisen können. War Sachsen gescheit, so leistete es ihm keinen Widerstand und ließ ihn passieren, so daß er beizeiten über das Gebirge kam. Bestand es aber darauf, seine Haut für Österreich zu Markte zu tragen, so war er gewillt, es zu zermalmen. Wenn Schwerin eine Invasion in Schlesien zurückwies und Friedrich überraschend in Böhmen erschien, würde die Kaiserin sich nicht dann vielleicht eines Besseren besinnen? Vielleicht würde er mit einem Streiche das Gespinst, das ihn einschnürte, zerhauen haben, so daß es zerging und ins Nichts zerflatterte? Denkbar war freilich auch das andere, daß die ringsum schwebenden Entwürfe fest wurden dank seinem Eingriff, wie eiskaltes Wasser in einer Schale erstarrt, sobald sie erschüttert wird. Aber so oder so, es mußte ein Ende gemacht werden.

So Friedrich. Aber Europa hatte für solche Erwägungen und Experimente durchaus keinen Sinn. Europa schrie auf wie aus einem Halse, es war schrecklich anzuhören. Das Publikum bezahlte ja keine Kujons, die es auf dem Laufenden hätten halten können, in seinen Augen geschah der jähe Einmarsch ins Sachsenland sozusagen im tiefsten Frieden und bedeutete eine so schamlose Widerrechtlichkeit, einen Raubanfall so ungeahnt abscheulicher Art, daß niemand sich zu fassen wußte. Ein neutrales Land zu vergewaltigen, ein gutes, schuldloses Land, das sich solcher Roheit nicht

im geringsten versah und noch ganz kürzlich seine Heeresmacht auf eine rührend friedliche Ziffer herabgemindert hatte, auf knappe zweiundzwanzigtausend Mann, damit Brühl sich weitere perruquen, Kutschen und Riechfläschchen kaufen könne! Es war unleidlich, es zerriß einem das Herz, es konnte und durfte nicht sein, daß dieser schnupfende Satan alles, was Gesittung, Gerechtigkeit, Menschlichkeit hieß, alles, was das Leben veredelt und woran zu glauben dem Redlichen Bedürfnis ist, unter seine Kanonenstiefel trat! Und Europa schrie fort, schrie ohne Atem zu holen, und am lautesten, selbstverständlich, schrie Österreich, den Zeigefinger auf Friedrich gerichtet und beständig wiederholend: „Da habt ihr's! Da habt ihr es nun!"

In der Tat, Sachsen war auf den Kampf nicht im mindesten gefaßt. Gezettelt hatte es, aber gefaßt war es auf gar nichts. Dennoch, mitgerissen von der allgemeinen Entrüstung, die es in dem falschen und sentimentalen Gefühl seiner Unschuld und seines Rechtes heillos bestärkte, wählte es die Rolle eines Märtyrers für Österreich und für das Völkerrecht, — die es alle beide vor dem Verderben nicht schützen konnten. Dem meisterhaften, in vollkommener Ordnung und Disziplin sich vollziehenden Einmarsch der Preußen zu widerstehen, war unmöglich. Die sächsische Wehrmacht zog sich eilig auf die böhmische Grenze zurück und ließ Wittenberg, Torgau, Leipzig und dann auch Dresden, ließ das ganze Kurfürstentum ohne Schwertstreich in Friedrichs Hände fallen und in preußische Verwaltung nehmen. Aber zu Pirna, in einem befestigten Lager, setzte sie sich fest, mit ihr König August, der dorthin von Dresden geflohen war.

Dieser sonst schlaffe Fürst legte jetzt, moralisch gestützt von der ganzen Welt, eine erstaunliche Hartnäckigkeit an

den Tag. Was Friedrich ihm zumutete, war ja ein wenig stark. Er verlangte nicht mehr und nicht weniger als ein Offensivbündnis gegen Österreich und den Fahneneid der sächsischen Truppen. Mit anderen Worten: Sachsen sollte sein Schicksal auf Glück und Verderb mit dem Preußens verbinden, — denn, fügte Friedrich hinzu, Sachsen und Preußen seien zwei Staaten, die einander nicht entbehren können und deren wahrer Vorteil es erfordere, ewig verbunden zu bleiben. Die Zukunft hat gelehrt, daß nicht nur der Vorteil von Preußen und Sachsen, sondern sogar auch der von Preußen und Österreich ein dauerndes Bündnis erheischt. Aber damals war man noch nicht so weit, und Friedrichs Theorie, aufgestellt unter diesen Umständen, mußte satanisch anmuten. „Wie sollte ich," schrieb August in verschiedenen Briefen, „meine Waffen gegen eine Fürstin wenden, die mir niemals Grund dazu gegeben hat? Es ist mein Wille, keinen Teil an diesem Kriege zu nehmen ... Meine Rechtschaffenheit, die ich bis zum sechzigsten Lebensjahr bewahrt habe, gestattet mir nur, Ew. Majestät zu erwidern, daß Sie sich meiner Länder ohne Ursache bemächtigt haben. Europa wird richten über meine Sache und über die Erdichtung des mir von Ihnen zur Last gelegten Planes, von dessen Nichtexistenz alle Höfe Europas überzeugt sind . . . Es scheint, daß Ew. Königliche Majestät keine andere Sicherheit für sich finden, als in dem Untergang meiner Armee, entweder durch Eisen oder Hunger. Es fehlt noch viel, daß das letztere geschehen dürfte, und in Ansehung des ersteren, so hoffe ich, daß durch den Schutz des Höchsten und durch die Standhaftigkeit und Treue meiner Truppen ich für den äußersten Fall sicher bin." Es waren gute, ja ergreifende Briefe, die das Bewußtsein,

von ganz Europa moralisch gestützt zu sein, dem armen König August eingab, und ebenso gut und ergreifend sprach er zu seinen Soldaten. Sie sollten sich, sagte er, trotz der Macht des Feindes, mit ihm nach Böhmen durchschlagen (was ganz unmöglich war); er sei entschlossen, sein Leben dabei zu opfern; es gehöre seinen Untertanen, sie aber möchten die Ehre ihres Königs retten und sich bis zum letzten Blutstropfen verteidigen.

Das Lager von Pirna war eingeschlossen, und bald herrschte Mangel darin. Bis aber Hunger das Heer zwang, sich zu ergeben (denn Friedrich wollte kein sächsisch Blut vergießen, da er die Truppen ja seinen eigenen einzugliedern wünschte), verging fiel kostbare Zeit, nicht ungenutzt von den Österreichern. Friedrich, der sich zu Dresden aufhielt, wo er drakonische Maßregeln durch gewinnende Formen annehmbar zu machen suchte, war vornehmlich darauf bedacht, die Öffentlichkeit mit Hilfe des sächsischen Archivs davon zu überzeugen, daß er sich im Stande der Notwehr befinde. Aber auch hierbei stieß er auf erbitterten Widerstand, den er brechen mußte, auf die Wahrscheinlichkeit hin, die Welt dadurch noch mehr gegen sich aufzubringen. Die Staatspapiere befanden sich im Schlosse, in der Obhut der Königin von Polen, die dort mit ihren Kindern residierte. Sie verabscheute Friedrich und setzte seinem Ansinnen, ihm die Dokumente auszuliefern, eine entschiedene Weigerung entgegen. Aber Friedrich war nicht der Mann, Gewalt zu scheuen, auch nicht einer Dame gegenüber. Er schickte einen General zur Königin mit dem gemessenen Befehl, die Kassette, worin die Geheimverträge verschlossen waren, unbedingt und, wenn es nötig sei, unter Anwendung von Zwangsmitteln herbeizuschaffen. Die Szene in den Gemächern

der Königin wird verschieden geschildert; auf jeden Fall war ihr Verlauf äußerst demütigend für Augusts Frau. Sie sträubte sich aus aller Kraft und mit allem Stolz, die diskreten Papiere herauszugeben; man sagt, daß sie die Eingangstür zum Archiv mit ihrem Körper bedeckt habe; andere bekunden, sie habe sich auf die Truhe gesetzt, worin die Verträge geruht; ja, wieder andere sagen, die Kassette sei in ihrem Bett verborgen gewesen, und Friedrichs General, nachdem er einen Fußfall getan, habe sich nicht gescheut, diesen Ort zu verletzen. Kurz, die Königin mußte sich fügen, und Friedrich erhielt die Papiere. Er ließ sie alsbald publizieren; aber der Nutzen, den ihm die Veröffentlichung brachte, wog den Schaden nicht auf, den die neuerdings von ihm bekundete Brutalität seiner Sache zufügte. Die Königin rief die fremden Gesandten zusammen, schilderte ihnen mit emphatischen Worten, was man ihr getan, und fügte hinzu, daß in ihrer Person alle Herrscher beschimpft seien. Ihre Tochter, die in Frankreich Dauphine war, warf sich Ludwig XV. öffentlich zu Füßen und beschwor ihn schluchzend, die Leiden ihrer Mutter zu rächen, — ein Auftritt, der ganz Europa zu Tränen des Mitgefühls und des Zornes rührte. Der französische Gesandte in Berlin erhielt den Befehl, sofort und ohne Verabschiedung aufzubrechen. Dem preußischen Gesandten in Versailles wurde der Hof verboten. Es kam hinzu, daß die Königin von Polen bald darauf starb, — erwürgt, wie jedermann sagte, durch den ihr angetanen Schimpf. Da sie konspirierte und hetzte, hatte Friedrich sie streng bewachen lassen, und weitere Kränkungen waren ihr nicht erspart geblieben. „Der König von Preußen," berichtete Graf Vitzthum, „hat die Königin nicht behandelt wie eine Fürstin, sondern wie eine gefangene

Marketenderin in der Mitte einer feindlichen Armee. Daran ist sie gestorben." Die Empörung gegen Friedrich war grenzenlos.

Sie war in der Tat so tief und allgemein, daß einem minder festen und höhnischen Herzen, als dem seinen, wohl davor hätte grauen dürfen, ja, daß auch diesem Herzen vielleicht zuweilen davor gegraut hat. In Frankreich, einem Lande, mit dem er ja geistig sehr verbunden war, galt er einfach für einen Wilden, man nannte ihn dort nicht anders als „Barbar" und „Ungeheuer des Nordens". Aber er hätte den Globus nach einer Spur von Sympathie und Verständnis absuchen können und hätte keine gefunden. Kein Ort in der Welt, wo er damals nicht ein Feind der Menschheit genannt worden wäre, ein reißendes Tier, das unschädlich zu machen eine Forderung der Moral und der öffentlichen Sicherheit sei. Er mußte zu Boden geschlagen und auf immer in Ohnmacht gehalten werden. Nicht nur Schlesien mußte man ihm nehmen, nein, auf den Stand vor dem Dreißigjährigen Krieg mußte Preußen zurückgebracht und sein König wieder zum kleinen Marquis gemacht werden, der niemandem würde schaden können. Ja, die Stunde war gekommen, wo die zivilisierten Staaten den preußischen Geist ausrotten mußten, damit der Planet von diesem Giftpilz gesunde. Selbst wer ruhig dachte, mußte sich achselzuckend sagen, daß Preußen offenbar nichts übrigbleibe, als unter dem Haß und der Verachtung der ganzen Welt zu verschwinden.

Sieht man völlig ab von den realen Machtmitteln, die ein solcher Haß zu seiner Betätigung etwa aufzustellen vermag, so bleibt er an und für sich entsetzenerregend. Etwas Geistiges zu fürchten ist keine Schande; es gehört weniger

Feigheit dazu, als zur Furcht vor physischen Gewalten. Unwägbarkeiten sind es, auf welche die beste Siegeszuversicht sich gründet; darum ist es nicht Schwäche und Unvernunft, das Unwägbare, ja Irrationale, sofern es feindselig ist, mit Besorgnis ins Auge zu fassen. Der Haß und Abscheu gegen Preußen mochte so unbelehrt und irregeleitet wie immer sein: die Frage, die sich erheben mußte, war die, ob es menschenmöglich und denkbar sei, daß es gegen einen so allgemeinen Gefühlsdruck sich behaupten und den Sieg davontragen werde. Es gehört mehr Nerv dazu, einer Übermacht von Rechtsgefühl die Stirn zu bieten, als einer überlegenen Truppenmacht zu trotzen. Friedrich mußte sich sagen, daß, wenn er unterläge, der Hohn und die Freude der Welt grenzenlos sein würden; daß ihm in diesem Falle nicht nur niemals Gerechtigkeit zuteil werden würde, sondern daß er dann auch tatsächlich im Unrecht würde gewesen sein. Eben deshalb war es bitter nötig, daß er siegte. Er war nicht im Recht, sofern Recht eine Konvention, das Urteil der Majorität, die Stimme der „Menschheit" ist. Sein Recht war das Recht der aufsteigenden Macht, ein problematisches, noch illegitimes, noch unerhärtetes Recht, das erst zu erkämpfen, zu schaffen war. Unterlag er, so war er der elendeste Abenteurer, „un fou", wie Ludwig von Frankreich gesagt hatte. Nur wenn sich durch den Erfolg herausstellte, daß er der Beauftragte des Schicksals war, nur dann war er im Recht und immer im Rechte gewesen. Jede Tat, die diesen Namen verdient, ist ja eine Probe auf das Schicksal, ein Versuch, Recht zu schaffen, Entwicklung zu verwirklichen und die Fatalität zu lenken. Und der Haß gegen den Täter ist psychologisch genommen nichts weiter als ein Versuch, den Spruch der Geschichte gegen ihn zu beeinflussen, — ein

naiver und irrationaler Versuch, da ja der Spruch im voraus feststeht, ein geistiger Druck aber doch, der dem Tapfersten wohl Schrecken erregen kann. König Friedrich wird „der Große" genannt, nicht nur, weil er die Fatalität mit so außerordentlicher Keckheit attackierte, sondern namentlich auch, weil er einem so gewaltigen Gegendruck von Haß einsam, mit fast übermenschlicher Nervenkraft Widerpart zu halten vermochte. Die ganze seelische Bitternis aber, der ganze Rechtspessimismus des Schicksalsversuchers spricht aus seinem Wort: „Arme Sterbliche, die wir sind! Die Welt beurteilt unser Handeln nicht nach unseren Gründen, sondern nach dem Erfolg. Was bleibt uns also zu tun? Wir müssen Erfolg haben."

Und nun stellten sie Machtmittel auf, Truppenkörper, Heere in fast lächerlicher Übermacht, um ihn in kürzester Zeit und ohne Beschwerden für den einzelnen niederzuwerfen und aufzuteilen: Jeder freute sich auf sein Stück. Elisabeth von Rußland erwies sich als zähe Natur, sie erlag ihren Liebhabereien noch lange nicht, sondern trat vor allen Dingen einmal dem Versailler Vertrage bei und schloß eine besondere Vereinbarung mit Österreich, daß sie achtzigtausend Mann gegen Friedrich stellen und mit ihrer Flotte die preußische Küste beunruhigen wolle. Frankreich, das sich bis dahin noch immer hatte bitten lassen, legte auf einmal einen hysterischen Eifer an den Tag; es konnte gar nicht genug Anerbietungen machen. Durch den Einfall in Sachsen, schrie es, sei der Westfälische Friede verletzt, schmählich verletzt sei er, und die Ehre aller Garanten dieses Friedens erfordere, daß sie gemeinsam den Untäter exekutierten. Ein zweiter Vertrag von Versailles entstand, dahin lautend, daß Frankreich einhunderttausend Mann liefern und zwölf Millionen

Gulden jährlicher Hilfsgelder so lange an Österreich zahlen wolle, bis daß dieses im sicheren Besitz von Schlesien und Preußen auf den Umfang vor dem Dreißigjährigen Krieg zurückgeführt sein werde. (Aber dann müßte Frankreich heute noch zahlen.) Der Krieg gegen Preußen, das Bündnis mit Österreich war jetzt in Paris so populär, daß die französische Akademie einen Preis für die beste Lobschrift in Versen auf dieses Bündnis aussetzte, was aber sogar die französische Regierung so albern fand, daß sie es untersagte. Noch nicht genug: Friedrich bekam es auch mit dem „Reiche" zu tun. Seine Tat, hieß es, sei ein Bruch des Reichsfriedens. Der Kaiser forderte ihn auf, von seiner unerhörten, frevelhaften Empörung abzulassen, dem König August alle Kosten zu erstatten und dessen Lande zu räumen. Ferner befahl er Friedrichs Generalen, ihren gottlosen Herrn zu verlassen und seine entsetzlichen Verbrechen nicht zu teilen. Und da das im geringsten nichts half, so stand ganz Deutschland (das blinde Deutschland!) gegen Friedrich auf, sechzig Fürsten erklärten sein Verfahren für einen Raubanfall, und der Reichsexekutionskrieg, die Aufstellung eines Reichsheeres gegen ihn ward feierlich beschlossen. Schweden, ebenfalls Mitunterzeichner des Westfälischen Friedens und von Frankreich gegängelt, mußte sich wohl oder übel zur Eroberung von Pommern entschließen. Und so standen denn Völker in einer Kopfzahl von beiläufig hundert Millionen gegen ungefähr fünf Millionen; vierzehn Fürsten gegen einen; siebenhunderttausend Mann Truppen gegen zweihundertsechzigtausend. Friedrich sagte sehr wenig, wenn er sagte, daß es „auf Kopf und Kragen" gehe. Niemand in der Welt zweifelte, daß es in der allerkürzesten Zeit mit ihm zu Ende sein werde.

Es wird uns die größte Freude machen, einige Stellen aus seinen Briefen von damals auszuziehen. Man erinnert sich dabei in absonderlicher Richtung, nämlich vorwärts, — welches entschieden die anregendste Art von Erinnerung ist.

An den Marquis d'Argens in Berlin: „Die Franzosen sind verrückt geworden. Man kann sich nichts Unanständigeres denken als die Reden, die sie über mich führen. Man sollte meinen, das Heil Frankreichs hänge von dem Hause Österreich ab, und die Träume der Dauphine haben mehr Eindruck gemacht als mein Manifest gegen die Österreicher und Sachsen. Kurz, mein Lieber, ich beklage die Folgen des Erdbebens, das das Gehirn aller europäischen Staatsmänner aus dem Geleise gebracht hat, und wünsche Ihnen Ruhe, Gesundheit und Zufriedenheit."

An den Geh. Legationsrat von Knyphausen in Paris: „Die Intrigen der Österreicher sind schuld daran, daß ich Sie abberufen muß. Sobald Sie Paris verlassen haben, wird nichts mehr den Strom von Lügen meiner Feinde aufhalten können. Sie werden so viel Geschichten erfinden, daß die Franzosen nur mit ihren Augen sehen und mit ihren Ohren hören. Wollen sie meine Feinde sein, gut! Sie selbst haben es gewollt."

An seine Schwester von Bayreuth: „Aber da die Dinge einmal zum Äußersten gediehen sind, muß man hoffen, daß, wenn die Vorsehung sich herbeiläßt, sich in die menschlichen Jämmerlichkeiten zu mischen, sie nicht dulden wird, daß der Hochmut, der Übermut und die Bosheit meiner Feinde über meine gerechte Sache den Sieg davontragen."

An Schwerin: „Wir werden, lieber Marschall, viele Feinde zu bekämpfen haben, aber ich fürchte nichts. Ich habe ausgezeichnete Generale, bewundernswerte Truppen,

und wenn der Himmel mich nicht des Verstandes beraubt, hoffe auch ich selbst meine Pflicht zu erfüllen ... Man muß alle nur möglichen Anstrengungen machen, um unseren Feinden zu widerstehen; man muß sie niederschmettern und ohne Furcht vor ihrer Zahl noch Macht es sich zur Ehre rechnen, daß man eine schwere Aufgabe zu erfüllen hat. Man bezahlt einen Seiltänzer, aber man gibt nichts für einen Menschen, der zu ebener Erde auf der Straße geht, und es gibt Ruhm in der Welt nur für die, welche die größten Schwierigkeiten überwinden. Adieu, lieber Marschall, ich umarme Sie ..."

An seine Schwester Amalie: „Der bevorstehende Feldzug ist wie der von Pharsalus für die Römer oder wie der von Leuktra für die Griechen oder wie der von Denain für die Franzosen oder wie die Belagerung von Wien für die Österreicher. Das sind Epochen, die alles entscheiden und die das Gesicht von Europa verändern. Vor ihrer Entscheidung muß man furchtbare Zufälle bestehen, aber nach ihrer Entwicklung klärt sich der Himmel auf und wird heiter. Jetzt heißt es an nichts verzweifeln, aber jedes Ereignis voraussehen und das, was die Vorsehung uns zuteilt, mit ruhigem Antlitz ertragen, ohne Stolz über gute Erfolge und ohne sich durch schlechte erniedrigen zu lassen."

An seine Schwester von Bayreuth: „Deutschland ist gegenwärtig in einer furchtbaren Krisis. Ich muß alle seine Freiheiten, seine Privilegien und seine Religion verteidigen. Wenn ich diesmal unterliege, wird es darum geschehen sein. Aber ich habe gute Hoffnung, und wie groß auch die Zahl meiner Feinde ist, ich vertraue auf meine gute Sache, auf die bewundernswerte Tapferkeit der Truppen und auf ihren guten Willen vom Marschall bis zum geringsten Soldaten ..."

An dieselbe: „Ich bin in der Lage eines Reisenden, der sich von einem Haufen Schurken umringt und im Begriffe sieht, ermordet zu werden, weil die Räuber seine Habe unter sich verteilen wollen. Seit der Liga von Cambrai hat es kein Beispiel einer Verschwörung gegeben, wie sie dieses verruchte Triumvirat gegen mich geschmiedet hat. Die Sache ist nichtswürdig und eine Schande für die Menschheit und die Sittlichkeit. Hat die Welt jemals gesehen, wie drei mächtige Fürsten ein Komplott schmieden, um einen vierten zu vernichten, der ihnen nichts getan hat? Ich habe weder mit Frankreich noch mit Rußland und am allerwenigsten mit Schweden Differenzen gehabt ... O Zeiten, o Sitten! Da könnte man ja ebensogut unter Tigern, Leoparden und Luchsen leben, als in unserem angeblich gebildeten Jahrhundert Genosse der Mörder, Räuber und verlogenen Ränkeschmiede sein, die die arme Welt regieren. Glücklich ist der, liebe Schwester, der unbekannt lebt und schon in der Jugend vernünftig genug gewesen ist, jeder Art von Ruhm zu entsagen! Er hat keine Neider, weil man ihn nicht kennt und sein Glück die Gier der Gauner nicht herausfordert ... Es ist eine Verschwörung gegen mich angezettelt worden, und der Wiener Hof ließ es sich einfallen, mich zu beleidigen: das zu erdulden war gegen meine Ehre. Nun beginnt der Krieg, und die Schurkenbande fällt über mich her: das ist meine Geschichte."

An den Minister von Finckenstein: „Seien Sie nicht so furchtsam! Nichts ist bis jetzt verzweifelt oder verloren; solange ich am Leben bin, werde ich standhalten und mich wie ein Löwe verteidigen."

An seine Schwester von Bayreuth: „Wir müssen uns alle damit trösten, daß unser Jahrhundert eine Epoche der

Weltgeschichte bildet und daß wir Zeugen von Ereignissen gewesen sind, wie sie in so außerordentlicher Weise der Wechsel der Dinge seit langer Zeit nicht hervorgebracht hat. Das bedeutet viel für unsere Neugierde, aber nichts für unser Glück. Schließlich zwingen mich diese Schurken von Kaisern, Kaiserinnen und Königen, noch das kommende Jahr auf dem Seile zu tanzen. Ich tröste mich darüber in der Hoffnung, dem einen oder dem anderen kräftige Schläge auf die Nase mit der Balancierstange zu geben. Aber wenn dies geschehen ist, muß man wirklich zum Frieden gelangen. Welche Opfer an Menschen! Welche entsetzliche Schlächterei! Nur schaudernd denke ich daran. Wie dem auch sei, man muß sich ein ehernes Herz anschaffen und sich auf Mord und Metzeleien rüsten, die Vorurteilsvolle heroisch nennen, die aber immer schrecklich sind, wenn man sie aus der Nähe betrachtet."

An den Earl Marishal: „Sie sagen mir, daß meine Feinde mich bis in den Eskurial verleumden. Ich bin daran gewöhnt. Ich höre über mich nichts als die Unwahrheit. Ich bin vollgestopft mit nichtswürdigen Schmähschriften und gemeinen Lügen, die der Haß und die Erbitterung in ganz Europa fortwährend verbreitet. Man gewöhnt sich jedoch an alles. Ludwig XIV. mußte zuletzt ebenso übersättigt und angeekelt von den Schmeicheleien sein, mit denen man ihm unaufhörlich in den Ohren lag, als ich alle die Schändlichkeiten satt habe, die über mich verbreitet werden. Das sind unwürdige Waffen, die ein großer Fürst niemals gegen seinesgleichen gebrauchen sollte; auf diese Weise erniedrigt man sich gegenseitig und macht das in den Augen des Publikums lächerlich, was das Interesse der Fürsten in Ehren zu halten erheischt."

An Finckenstein: „Es scheint unglücklicherweise, daß wir noch nicht am Ende unserer Arbeiten sind, Wir haben zu viele Feinde, als daß wir über sie eine Überlegenheit gewinnen könnten, die sie zum Frieden zwingt. Ganz Europa stürzt sich auf uns, es scheint Mode zu sein, unser Feind zu sein, und ein Ehrentitel, zu unserem Verderben beizutragen."

An Voltaire: „Was Sie anlangt, der Sie sich nicht schlagen, so machen Sie sich um Gottes willen über niemand lustig, seien Sie ruhig und glücklich, da Sie keine Verfolger haben, und verstehen Sie es, ohne Sorgen die Ruhe zu genießen, die Sie endlich erlangt haben, nachdem Sie sechzig Jahre lang hinter ihr hergelaufen sind, um sie zu erwischen ... Sind Sie mit siebzig Jahren noch nicht vernünftig? Lernen Sie endlich in Ihrem Alter, in welcher Art Sie mir zu schreiben haben! Merken Sie es sich, daß es für Schriftsteller und Schöngeister erlaubte Freiheiten und unerträgliche Unverschämtheiten gibt! ... Doch wir wollen nicht weiter davon reden, ich habe Ihnen alles in christlicher Gesinnung vergeben. Alles in allem haben Sie mir mehr Spaß gemacht als Schaden zugefügt. Ihre Schriften erheitern mich mehr, als mir Ihre Krallen wehetun ... Sie schreien so laut nach Frieden, daß es sich eher für Sie ziemte, mit der edlen Frechheit, die Ihnen so gut steht, gegen alle die zu schreiben, die den Abschluß des Friedens verzögern ... Ungeachtet aller eurer Bemühungen werde ich doch den Frieden nicht anders unterzeichnen als auf Bedingungen, die sich mit der Ehre meiner Nation vertragen. Die Leute in Ihrem Vaterlande, so aufgeblasen sie von Eitelkeit und Albernheit sind, können sich auf diesen unwiderruflichen Ausspruch verlassen ..."

An Ferdinand von Braunschweig: „Wenn Frankreich nicht seinen Frieden mit England schließt, sind wir rettungslos verloren, weil wir zu viele Feinde haben, weil es zu viele Leute gibt, die durch die uns zugestoßenen Unfälle entmutigt sind, und weil die innere Vortrefflichkeit unserer Truppen offenbar zurückgegangen ist. Sie können nur jetzt an meine Grabschrift denken. Das große Unheil wird erst Mitte Juli hereinbrechen, aber dann wird auch alles rettungslos verloren sein. Sie wissen, daß ich im allgemeinen kein Schwarzseher bin, aber jetzt gibt es keine Möglichkeit mehr, anders als schwarz zu sehen . . ."

An d'Argens: „Die Franzosen sind drollige Narren: Ich liebe die Feinde, die Stoff zum Lachen geben, und hasse meine mürrischen, von Stolz und Unverschämtheiten strotzenden Österreicher, die zu nichts taugen, als einen zum Gähnen zu bringen . . ."

An denselben: „Sie schätzen das Leben als ein Sybarit, und ich betrachte den Tod als ein Stoiker. Nie werde ich den Augenblick überleben, der mich nötigt, einen nachteiligen Frieden zu schließen; kein Beweggrund, keine Beredsamkeit wird imstande sein, mich dahin zu bringen, daß ich meine Schande unterschreibe . . . Ich habe es Ihnen gesagt und wiederhole es: Nie wird meine Hand einen schimpflichen Frieden unterzeichnen. Ich bin fest entschlossen, in diesem Feldzuge alles zu wagen und die verzweifeltsten Dinge zu unternehmen, um zu siegen oder ein ehrenvolles Ende zu finden." —

„Die Verteidigung," sagt Ranke, „gab ihm ein hohes Ansehen in der europäischen Staatenwelt. König Friedrich wurde, indem er sich verteidigte, zum großen Mann des Jahrhunderts." Das ist wahr und auch wieder nicht —

sofern es nämlich Friedrichs Kampf gegen Europa als einen reinen Verteidigungskrieg ansprechen will. Die Streitfrage der Historiker, ob er das wirklich gewesen — oder nicht vielmehr ein Angriffskrieg, will nicht verstummen, sie ist heute lauter als je; und doch liegen die Dinge zu verschränkt, als daß eine schlicht entscheidende Antwort am Platze wäre. In seinen allerletzten Gründen war dieser ungeheuerliche Kampf ein Angriffskrieg: denn die junge, die aufsteigende Macht ist psychologisch genommen immer im Angriff, und die anderen, die bestehenden Mächte sind es, die sich gegen sie zu verteidigen haben. Etwas weiter gegen die Oberfläche war er ein Verteidigungskrieg: denn Preußen war ja „eingekreist" und sollte baldtunlichst vernichtet werden. Er war dann wieder ein Angriffskrieg, indem Friedrich ihn zuvorkommend vom Zaune brach. Er war abermals ein Verteidigungskrieg: denn einer gegen fünf, das läuft jedenfalls auf Verteidigung hinaus, auch wenn der eine die Kriegserklärung versandt — oder es vielmehr auch noch unterlassen hat, sie zu versenden. Und er war fünftens wieder ein Angriffskrieg, indem die schwerste und verzweifeltste Verteidigung sich notwendig in die Form des Angriffs rettet. „Dem Feind in den Hosen gesessen!" „Angriff, Angriff!" „Attaquez donc toujours!" Darauf hatte er instinktmäßig seine Truppen eingeübt, das hatte er ihnen selbst zum Instinkt gemacht, und damit führte er den Krieg, ungeachtet der Freundesstimmen, die ihn ermahnten, sich doch ja „defensiv" zu verhalten — in Situationen wie der vom Jahre 1759, als ihm die Russen zur Linken, Daun zur Rechten und die Schweden im Rücken standen.

Was er an Bundesgenossenschaft besaß, war der Rede nicht wert. England betrachtete ihn als seinen Soldaten

gegen Frankreich, es ließ sich gefallen, daß er Frankreichs Kräfte in Europa band, damit England sich ungestört die französischen Kolonien in Amerika aneignen könnte; aber es weigerte sich im Interesse seines Geschäftes, ihn in der Ostsee gegen Rußland zu entlasten, es zahlte Hilfsgelder, solange es Lust hatte, und als es keine Lust mehr hatte, stellte es die Zahlungen ein. Man weiß, der Kampf dauerte sieben Jahre, — diese alte Märchenzahl von Prüfungsjahren, und er ging ein wenig hinaus über das, was den Prinzen und Müllerburschen des Märchens an Prüfung auferlegt zu werden pflegt, — er war ohne Übertreibung die schrecklichste Prüfung, die eine Seele überhaupt jemals auf Erden zu bestehen gehabt hat. Um sie zu bestehen, dazu gehörten passive und aktive Eigenschaften, ein Maß von durchhaltender Geduld und von erfinderisch-tätiger Energie, wie unseres Wissens weder vorher noch nachher ein Mensch sie bekundet oder zu bekunden Gelegenheit gehabt hat. Sieben Jahre lang zog König Friedrich umher und bataillierte, schlug hier den einen Feind und dort den anderen, ward auch geschlagen, geschlagen bis zur Vernichtung, richtete sich zitternd wieder empor, weil ihm etwas einfiel, was vielleicht noch versucht werden konnte, versuchte es mit unerhörtem, ganz unwahrscheinlichem Glück und kam noch einmal davon. Immer im schäbigen Waffenrock, gestiefelt, gespornt und den Uniformhut auf dem Kopf, atmend jahraus, jahrein im Dunst seiner Truppen, in einer Atmosphäre von Schweiß, Leder, Blut und Pulverdampf, ging er, zwischen zwei Schlachten, zwischen einer trostlosen Niederlage und einem unglaubhaften Triumph, in seinem Zelt hin und her und blies auf der Flöte, kritzelte französische Verse oder zankte sich brieflich mit Voltaire. Seine

Mutter starb, ohne daß er sie noch einmal gesehen hätte und nun fühlte er sich verlassener als je. Seine Lieblingsschwester starb — mon Dieu, ma sœur de Bayreuth! — und sein Weh über diesen Verlust zeugt für die Sensitivität seines bösartigen Herzens. Mit der Zeit wurde er sich selber grotesk, er übersah nicht die fürchterliche Komik seines Daseins, er verglich sich mit Don Quichotte, mit dem Ewigen Juden. „Der Stier muß Furchen ziehen," sagte er, „die Nachtigall singen, der Delphin schwimmen, und ich — muß Krieg führen." Er kam sich verdammt vor, Krieg zu führen bis zum jüngsten der Tage und wurde sich selber zum Spuk. Auch die gräßliche Müdigkeit der Gespenster war ihm vertraut, ihre jammervolle Sehnsucht nach Ruhe. „Selig die Toten! Sie sind geschützt vor Kümmernissen und allen Sorgen." Er trug Gift bei sich für den äußersten Fall, aber obgleich der äußerste Fall mehr als einmal eingetreten schien, nahm er das Gift doch nicht, sondern es fiel ihm noch etwas ein, und der äußerste Fall ging vorüber. Unter den entsetzlichen Strapazen, den krassen Wechselfällen, der unaufhörlichen Spannung alterte das „niedlichste Menschenkind" rapid. Die Zähne fielen ihm aus, sein Kopf ergraute auf einer Seite, sein Rücken krümmte sich, sein Körper ward gichtisch und schnurrte ein. Außerdem litt er an Diarrhöen. Es war in der Tat die Qual der Verdammten. Aber sein Ruhm wuchs unterdessen, — seine Vergehen, seine Völkerrechtsbrüche gerieten in Vergessenheit, aber sein Ruhm als der eines Gottgeschlagenen und Gotterwählten wuchs auf wie ein Baum und überschattete das Jahrhundert. Nicht nur, daß er, der bei Roßbach die Scharen des Marschalls Soubise zu Paaren trieb — eben jene Franzosen, die das Elsaß gestohlen und die Pfalz ausgebrannt hatten —, den

Deutschen zum gemeinsamen Helden wurde, zu einem Symbol, in dessen Verehrung ihr zerrissenes Gefühl sich zum erstenmal wieder einigte. Sondern seine Taten und Leiden erwarben ihm die Teilnahme, die populäre Begeisterung aller Völker. Ja, seine Niederlagen nicht weniger als seine Siege beschäftigten nah und fern die Herzen der Menschen, das Groteske, das Donquichottehafte seines Daseins trug dazu bei, seine Figur zu vergrößern und volkstümlich zu machen, sein Bild mit dem hinuntergezogenem Mund, den glanzblauen Augen und dem dreieckigen Hut, mit Krückstock, Stern, Fangschnur und Kanonenstiefeln hing in Hütte und Haus; er wurde legendär bei lebendigem Leibe. Von nun an hieß er „Der alte Fritz" — ein schauerlicher Name, wenn man Sinn fürs Schauerliche hat; denn es ist wirklich im höchsten Grade schauerlich, wenn der Dämon populär wird und einen gemütlichen Namen erhält.

Er hatte den Haß, den psychischen Gegendruck einer Welt überwunden, und damit waren der physischen Macht seiner Feinde wichtige Stützen entzogen. Ein übriges tat sein moralischer Radikalismus, die Tiefe seiner Entschlossenheit, die ihn den anderen so widerwärtig zugleich und entsetzlich, wie ein fremdes und bösartiges Tier erscheinen ließ, so daß ihnen zuletzt vor ihm graute. Sein sittlicher Vorteil war, daß es für ihn um Tod und Leben ging; das gab ihm eine Unbedingtheit, von der die anderen nichts wußten. Von seinem strategischen Genie schweigen wir, da wir nur laienhaft davon zu reden verstünden. Von seinem „Glück" mögen wir nicht sprechen, da es immer töricht ist, das Glück als ein Unverdienst von den Verdiensten abzusondern; es gehört dazu. Doch wenn man denn will, so hatte er auch „Glück". Er war im Begriffe, zugrunde zu gehen,

als Elisabeth von Rußland ihren Liebhabereien erlag und ein armer Tropf namens Peter zum Thron gelangte, der Friedrich blöde verehrte und nachäffte und sofort mit ihm Frieden schloß. Aber der König mußte noch ein paar Schlachten gewinnen, bevor man endgültig einsah, daß nichts mit ihm anzufangen war, und erschöpft von ihm abließ. Er kehrte nach Hause zurück.

Er hatte nichts Greifbares gewonnen, und seine Länder waren verheert, verwildert, verarmt, entvölkert. Aber Preußen stand, nicht ein Dorf hatte es verloren, Schlesien war bewahrt und Zweck und Ziel der großen Koalition vollkommen verfehlt. Das war eine schwere Demütigung des Erdteils durch den einen Mann. Der Spruch des Fatums hatte gegen alle Wahrscheinlichkeit für ihn entschieden, das Urteil anzufechten war untunlich auf lange Zeit, man mußte Preußen, mußte Deutschland den Weg freigeben, — welcher sich auch hinfort als ein Weg erwies, so steil und schicksalsvoll, an mächtig erzieherischen Wendungen so reich, wie keiner, den ein Volk je gegangen.

Was Friedrich betraf, so war sein Lebensabend, der sich noch lange hinzog, kalt, trübe und abstoßend. Sein Charakter war nach den furchtbaren sieben Jahren noch höhnischer und boshafter denn zuvor. Da er übermenschlich gekämpft und gelitten hatte, sah er in allem Menschenvolk um ihn her nur Pack und kinderzeugendes Gesindel. Es bleibt unverständlich, warum er, bis an den Hals voll Verachtung, für dieses Gesindel so ungeheuerlich zu arbeiten fortfuhr, rastlos sich der Aufgabe unterzog, das Unglück, das er verursacht hatte, wieder gutzumachen, dem Ackerbau, den Finanzen seines Landes zur Genesung half, ganze Industrien hervorrief, eine weitere Provinz hinzuerwarb und sie

durch großartigste Kolonisation aus ihrem vernachlässigten Zustande erhob, — wenn man sein Pflichtgefühl nicht als eine Art Besessenheit und ihn selbst nicht als Opfer und Werkzeug höheren Willens begreift. Sein Fleiß war kalte und glücklose Passion. Ausgebrannt, öde und bös, liebte er niemanden, und niemand liebte ihn, sondern sein königliches Dasein bildete einen lastenden, entwürdigenden Druck für alle Welt. Um ein wenig tierische Wärme zu empfinden, ließ er seine Lieblingswindhündin des Nachts sein Lager teilen. Er hielt sich mehrere Hunde und wollte neben ihnen begraben sein. Als der letzte davon verendete, weinte er tagelang. Seine Philosophen zu „brouillieren" machte ihm noch eine Weile Vergnügen; dann setzte er sie vor die Tür. Denn während er früher nur die Religionen verhöhnt hatte, verhöhnte er später auch die Philosophie, indem er erklärte, daß es für jedermann wichtiger sei zu verdauen, als das Wesen der Dinge zu erkennen. Übrigens verdaute er sehr schlecht, da er es nicht lassen konnte, sich täglich mit höllisch überwürzten Speisen zu verderben. Als er, vierundsiebzig Jahre alt, nach qualvoller und widerwärtiger Krankheit starb, „war alles totenstill," wie es heißt, „aber niemand war traurig". Man fand kein heiles und sauberes Hemd in seinen Schubladen, und so gab ein Diener eins von den seinen her, womit man die Leiche bekleidete. Sie war klein wie ein Kinderleib.

Zuweilen möchte man glauben, er sei ein Kobold gewesen, der aller Welt Haß und Abscheu machte und alle Welt hineinlegte, ein ungeschlechtlicher, boshafter Troll, den umzubringen hundert Millionen Menschen sich vergebens ermatteten, da er entstanden und gesandt war, um große, notwendige Erdendinge in die Wege zu leiten,

— worauf er unter Zurücklassung eines Kinderleibes wieder entschwand.

Das Foppende seines Wesens beruht auf dem Dualismus, den J. J. Rousseau auf die Formel brachte: „Il pense en philosophe et se conduit en roi.“ Das ist eine große Antithese, die viele lebendige Gegensätze umschließt: den Gegensatz, zum Beispiel, von Recht und Macht, von Gedanke und Tat, Freiheit und Schicksal, Vernunft und Dämon, bürgerlicher Sittigung und heroischer Pflicht. Solche Gegensätze, vereinigt und zum Streit der Instinkte geworden in einem Geist und Blut, — das ergibt selbstverständlich kein wohliges, logisches und harmonisches Leben. Es ergibt Ironie nach beiden Seiten hin, eine radikale Skepsis, einen im Grunde nihilistischen Fanatismus der Leistung und eine so bösartige als melancholische Souveränität. Friedrich schrieb den „Antimachiavell“, und das war nicht Heuchelei, sondern Literatur. Er liebte den humanen Geist, die Vernunft, die trockene Helligkeit, — liebte sie problematischerweise, aus der dämonischen und werkzeughaften Gebundenheit seines Wesens. So liebte er Voltaire, den Sohn des Geistes, den Vater der Aufklärung und aller antiheroischen Zivilisation. Er küßte die magere Hand, welche schrieb: „Ich hasse alle Helden“, und er selber ironisierte den Kampf der sieben Jahre mit dem Worte „heroische Schwachheiten“. Aber er setzte auch Schwarz auf Weiß: Wenn er eine Provinz recht hart strafen wollte, so würde er sie von Literaten regieren lassen; seine Aufgeklärtheit war so oberflächlich, daß er sich für kugelfest hielt; und wenn er ausdrücken will, was ihn eigentlich bewogen habe, die süße Ruhe eines der Literatur gewidmeten Lebens gegen die furchtbaren Anstrengungen und blutigen

Schrecken des Krieges einzutauschen, so spricht er zusammenfassend von einem „geheimen Instinkt". Was er so nennt, war stärker in ihm als die Literatur; es leitete sein Handeln, bestimmte sein Leben; und es ist durchaus eine deutsche Denkbarkeit, daß dieser geheime Instinkt, dies Element des Dämonischen in ihm überpersönlicher Art war: der Drang des Schicksals, der Geist der Geschichte.

Er war ein Opfer. Er meinte zwar, daß er sich geopfert habe: seine Jugend dem Vater, seine Mannesjahre dem Staate. Aber er war im Irrtum, wenn er glaubte, daß es ihm freigestanden hätte, es anders zu halten. Er war ein Opfer. Er mußte unrecht tun und ein Leben gegen den Gedanken führen, er durfte nicht Philosoph, sondern mußte König sein, damit eines großen Volkes Erdensendung sich erfülle.

1914

Carlyles „Friedrich"

Im Jahre 1914 ließ ich mich dazu hinreißen, auf wenigen Blättern das Leben des Königs zu erzählen, von dem Goethe gesagt hat, daß durch seine Taten „der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt in die deutsche Poesie gekommen" sei. Ich nannte die Schrift einen „Abriß für den Tag und die Stunde" — was sie auch war; und zwar nicht nur ein Abriß der Geschichte, sondern auch eigener, lange gehegter Träume und Entwürfe, die eigentlich dichterischer Natur gewesen waren und deren geistigen Kern als Aufsatz herauszustellen ich in jenen Tagen selbstvergessen und unökonomisch genug war. So wirkte das aktuelle Erlebnis, welches, an und für sich das stärkste in unser aller Leben, durch die historisch-dichterische Wegbereitung doppelte Gewalt über mein Gemüt erhielt. Ich erschwerte es aber meinen Lesern sehr, sich von dieser Gewalt, von der Erschütterung, welche die Wechselwirkung von historisch-poetischer Vorbereitung und aktuellem Erlebnis in mir hervorbrachte, ein richtiges Bild zu machen, — indem ich nämlich auf eine Art erzählte, daß ich bestimmt keinen Adlerorden dafür zu erwarten hatte: mit einer ziemlich gebrochenen und hinterhältigen Begeisterung, kann ich wohl

sagen, — kurz, ich machte meinen Helden so naturalistisch schlecht, daß die Arbeit patriotischen Freunden im ersten Augenblick für unpublizierbar galt und wirklich in weniger disponierten Köpfen eine zornige Verwirrung anzurichten nicht verfehlte. Nichts nun freilich, weder eine gewisse nachweisbare Legitimität meines Verhältnisses zu dem historischen Gegenstand, noch auch die wenig rednerisch-herzerhebende Art der Behandlung, die ich ihm angedeihen ließ, hat „den Geist" — was man so „den Geist" nennt, etwas zwischen Jakobinerklub und Groß-Orient heutzutage, soviel ich sehe, — nichts, sage ich, hat unsere radikale Literatenschaft gehindert, in dieser „Stoffwahl" ein Symptom streberischer Mitläuferei zu erkennen und mich, in ihrem generösen Jargon, der Parteinahme für den „Säbel" gegen die „Gerechtigkeit" zu zeihen. Nun, „der Geist" verüble es mir nicht, wenn ich eher noch darauf denke, den Vorwurf zu entkräften, ich hätte ein boshaftes Zerrbild des Königs kaltherzig hingemalt, als mich gegen den des spekulativen Patriotismus zu verteidigen! Und auch das erstere geschehe nur mittelbar, indem ich nämlich mit ganzer, ungebrochener und unzweideutiger Liebe von einem Buche spreche, das in den letzten Tagen meine geistwidrige Lektüre bildete: der „History of Friedrich II., called Frederic the Great" von unserem seligen Freunde Thomas Carlyle, dem Schotten, — dieser gewaltigen und liebenswerten Geschichte, die soeben (bei R. v. Decker, Berlin) in deutscher Sprache wieder zu erscheinen beginnt.

Es ist dieselbe Übersetzung, die während der Jahre 1859 bis 1869, fast gleichzeitig mit der ersten Londoner Ausgabe und ebenfalls in sechs Bänden, erschien, jetzt durchgesehen und eingeleitet von Karl Linnebach, demselben, der schon im Jahre 1915 die einfach „Friedrich der Große" benannte

gekürzte Ausgabe besorgte. Nun also erhalten die Deutschen Carlyles Riesenwerk aufs neue in ungestutzter Pracht. Ein Band ist da: schön blau, mit Golddruck auf dem Pergamentrücken und dem verschlungenen F R nebst Königskrone und Lorbeer-Halbkranz auf dem Deckel; ein schmucker Band, und stehen die sechs erst gut ausgerichtet nebeneinander, wie Grenadiere, so werden sie ein stattliches Bibliothekswerk abgeben, für Widergeistige und Militaristen. Und nicht einmal sehr teuer wird es gewesen sein, denn je nach der Ausstattung kostet der starke Band nur sechs bis acht Mark, um das vorwegzunehmen.

Dieser erste enthält noch nicht viel, wenn auch schon vieles; denn Thomas Carlyle, ein „Durchhälter" von Natur, ein Bürdenträger und Mann der schweren Aufgaben, geht langsam und gründlich zu Werke, er holt mächtig aus: bis zum Jahre 928, und daß er unter keinen Umständen langweilig wird, ist der Punkt, über den man sich wundern darf. Ich will es erklären, so gut ich kann. Es handelt sich da erstens um einen Einschlag von westlichem Feuilleton in die Geschichtschreibung, einen Einschlag von Essayistik, Romanschriftstellerei, Schönliteratur, dessen die unsrige aus Gründen der Würde und Wissenschaftlichkeit noch entraten zu müssen glaubt, soviel ich weiß, und der ihr auch wohl nicht einmal angenehm zu Gesichte stünde. Wenigstens verhielt sich das so bis vor kurzem, denn in den letzten Jahrzehnten hat in Deutschland manches sich zu ändern begonnen, und seitdem unsere Philosophen europäische Essayisten sind, wie Schopenhauer und Nietzsche, ist der Fortschritt eines Prozesses unverkennbar, den man wohl als die Literarisierung Deutschlands bezeichnen darf: eines Prozesses, dessen Fortschritt vielleicht mit dem „Fortschritt" selbst, in des Wortes

politischer Bedeutung, sehr viel zu tun hat, mit einer geistig-formalen Annäherung Deutschlands an den Westen, an die „Demokratie".

Dies als vorsichtige und keineswegs einfach beifällige Feststellung. Auf jeden Fall beweist ein Buch, wie das vorliegende, daß ein Zusatz von schönliterarischer Heiterkeit, Bewegtheit und „Menschlichkeit" der Würde und Gewalt eines Historienwerkes keinen Abbruch zu tun und nicht notwendig Windbeutelei oder auch nur leichtes Blut zu bedeuten braucht. Denn im Gegenteil: in diesem persönlichen Falle handelt es sich, zweitens, um einen heroischen Humor, der so recht eigentlich unseres Autors menschliche und schriftstellerische Note ist, — und ich wüßte wahrhaftig nicht, in welchem Geiste man besser Weltgeschichte erzählte, als eben in diesem. Carlyles heroischer Humor: das ist der künstlerische Triumph seines schwerblütig-zähen Arbeitsethos, welches fürchterliche Stoffmassen bewältigt und unter sich bringt, — nicht um sich dann über die Dinge lustig zu machen, aber doch, um alle Dinge, auch die seversten und gelehrtesten, bis zu einem gewissen Grade lustig und leicht zu machen, so daß sie Kapitelüberschriften erhalten können, wie aus einem humoristischen Roman, zum Beispiel: „Kaiserliche Majestät hat glücklich geehelicht", oder: „Kaiserliche Majestät und die Xanthippe von Spanien", oder, noch novellistischer: „Feldzeugmeister Seckendorff geht über den Schloßplatz". Kurzum, so lesbare Geschichtswälzer, wie die von Carlyle, gibt es auf der Welt nicht zum zweiten Male.

Noch nicht viel also, aber schon sehr Vieles bringt dieser erste Band der Heldengeschichte Friedrichs von Preußen. Er setzt ein mit Fritzens Geburt, und er endigt schon mit des Kronprinzen Eintritt in die Potsdamer Garde. Trotzdem

hat er beinahe 600 Seiten, und das kommt daher, daß das zweite und dritte Buch ganz aus einer Geschichte des Hauses Hohenzollern von „schattenhaften" Zeiten bis zum Jahre 1713 bestehen, — vor der aber, wie ich ausdrücklich versichere, niemand sich zu fürchten braucht, da sie tatsächlich in hohem Grade lustig und leicht gemacht ist durch unseres Freundes mächtig-persönlichen Vortrag und wundervolle Gabe humoristischer Charakterisierung. Was für eine Hohenzollern-Geschichte ist denn auch das, die Charakteristiken enthält, wie die der Margarete Maultasch, des plumpen, fluchenden und abstoßenden Kriegsweibes in der Eisenhaube, welches sich doch, nach Carlyles Urteil, verglichen mit einer Pompadour, einer Herzogin von Cleveland, von Kendal „und anderen hochgeschminkten, unglücklichen Weibsbildern, von denen es nicht anständig ist, unnötigerweise zu sprechen, wiewohl dies oft geschieht, in den Rang des Geschichtlichen erhebt", — oder wie das Kapitel „Seiner Majestät (Friedrich Wilhelms I.) Art und Wesen": ein Porträt und eine Seelenstudie, die einem Dichter, der sich durch dies Geschichtswerk wollte begeistern lassen, leidigerweise nichts zu tun übrig ließe.

Ferner ist da, gleich zu Anfang, die wunderbar gehässige Charakteristik des 18. Jahrhunderts, dieses Lügen- und Affenjahrhunderts nach des Vaters Carlyle mächtig-persönlichem Urteil, sowie die der einzigen würdigen Handlung dieses Jahrhunderts, seines grandiosen und spektakulösen Selbstmordes, der französischen Revolution. Aber am bedeutendsten und auch am bezeichnendsten für Thomas Carlyle, den Mann und Wahrheitsritter, erscheint mir ein kurzes Kapitel, das mitten in die Hohenzollern-Geschichte eingeschoben ist: fünf knappe Seiten über „Die historische

Bedeutung der Reformation", prachtvoll männliche und wahrheitsritterliche Seiten, deren Gedankengang wiederum in jenes Weltuntergangsphänomen vom Ausgang des 18. Jahrhunderts mündet. Was es heißen wollte für die Völker, den Protestantismus annehmen oder ihn nicht annehmen, als er angeboten wurde, und wieviel daran hing, sagt Carlyle mit mächtigen Worten. „Denn es daran fehlen lassen," sagt er, „ist buchstäblich, es an der Loyalität gegen den Weltschöpfer fehlen lassen. Wem die mangelt, was sonst hat der oder kann der haben?" Die Reformation, das heißt des Himmels Stimme und Gottes Wahrheit contra des Teufels Lüge, wie Carlyle puritanisch sagt, — die Weigerung, „Unglaubliches zu glauben, feierlichen Trug zu adoptieren oder angeblich von geistlichem Mondschein zu leben": die Reformation sei allerorten angeboten worden, und wundersam sei es zu sehen, was aus den Nationen, die nicht darauf hören wollten, geworden sei. Carlyle führt Beispiele an. Spanien etwa, „das arme Spanien, das zurzeit umhergeht und seine ‚Pronunziamentos' macht; all die aufgeregten Advokaten in seinen kleinen Städtchen sich zusammentuend, um nachdrücklich zu erklären: ‚Das Alte ist also eine Lüge, — o Himmel, nachdem wir so lange hart, härter als irgendeine andere Nation, versucht haben, es für Wahrheit zu halten! — und wenn es nicht etwa Menschenrechte, rote Republik und ‚Fortschritt' ist, so wissen wir nicht, was nun glauben oder tun, und sind wie ein Volk, das auf jähem Grunde strauchelt in der Finsternis der Mitternacht!'" Oder Italien, das ebenfalls seine Protestanten hatte, aber sie umbrachte und es bewerkstelligte, den Protestantismus zu ersticken, um sich statt dessen dem Dilettantismus und den schönen Künsten hinzugeben und

aus virtus in virtù zu sinken. Aber am nachdrücklichsten exemplifiziert Carlyle auf Frankreich: „Frankreich, mit seinem scharfen Verstande, sah die Wahrheit und sah die Lüge zu jenen protestantischen Zeiten, und mit seinem Feuer hochherzigen Antriebs drängte es sich stark genug zur Annahme der ersteren hin. Frankreich war um ein Haarbreit daran, protestantisch zu werden. Aber Frankreich befand für gut, den Protestantismus zu massakrieren und ihm in der Nacht von Sankt Bartholomäus 1572 den Garaus zu machen. Der Genius der Tatsache und Wahrhaftigkeit hatte seinen Vorladungsbefehl verabreicht, der Befehl ward gelesen — und in besagter Weise beantwortet. Der Genius der Tatsache und Wahrhaftigkeit begab sich hierauf hinweg, ward abgewehrt, ferngehalten, zweihundert Jahre lang. Aber der Vorladungsbefehl war verabreicht worden, des Himmels Bote konnte nicht für immer wegbleiben. Nein, er kam pünktlich wieder, mit angelaufener Rechnung, zu Zinseszins, bis zur tatsächlichen Stunde im Jahre 1792 — und dann endlich mußte ein Protestantismus stattfinden, und wir wissen, von was für Art der war!"

Hegel, las ich, hat gesagt, Frankreich werde, weil ihm die Reformation gefehlt habe, niemals zur Ruhe gelangen. Das ist ja ganz dasselbe, was Carlyle sagt, und noch etwas darüber hinaus.

Habe ich sein Buch nun hinlänglich empfohlen? Es war nämlich meine Absicht, es sehr zu empfehlen! Es ist ein Buch für Militärs und Zivilisten, für Erwachsene und auch für gescheite Knaben. Es sollte recht vielfach als Weihnachtsgeschenk Verwendung finden, in diesem Jahre und den nächsten.

1916

Chamisso

Unter unseren Schulbüchern war eines, das sich, obgleich von außen so nüchtern und drohend sachlich wie nur irgendein Leitfaden und Grundriß, durch eine schöne Menschenfreundlichkeit und Zugänglichkeit des Inhalts vor allen anderen hervortat. Es war — wie sonderbar! — ein unterhaltendes Buch; und ohne jedwede verdrießliche Einschaltung war es von vorn bis hinten mit anmutigen und unmittelbar fesselnden Dingen gefüllt. Wir lasen darin ganz ohne Nötigung und nur zu unserem Vergnügen, wir nahmen, was es zu bieten hatte, neugierig vorweg, bevor die gemeinsame Betrachtung im Klassenzimmer darauf fiel, die Unterrichtsstunden, in denen es auf den Pulten lag, waren ohne Gefahr und fast eine Lustbarkeit, die Übungen, die man ihm abgewann, dünkten uns leicht und ergötzlich, die Fragen, zu denen es Anlaß bot, beantworteten wir hurtig und mit bewegter Stimme, und wer unter den Kameraden sich hier teilnahmlos und ungeschickt zeigte, — nicht wahr? der mochte auf welchem Spezialgebiet sonst immer sich als tüchtig bewähren, so schien es uns doch, als könne er zuletzt nur ein roher Geselle sein.

Dies Buch, das eine zartere und gütigere Hand, als die sonst waltende, den vorgeschriebenen Lehrmitteln hinzugefügt haben mußte, hieß einfach das Deutsche Lesebuch. Es war uns gegeben einzig und allein zu dem Zweck, damit wir die Sprache, unsere Muttersprache, anschauten — oder vielmehr, damit wir sie belauschten, wie sie sich lächelnd selber anschaut im Gedicht. Bunt durcheinander vereinigte das Buch eine Menge guter Geschichten in rhythmisch gebundenem und edel ungebundenem Vortrag, und wenn es uns wieder zu Händen käme, — was gilt es? wir wüßten unsere Lieblingsstücke von damals noch heute ohne viel Blättern aufzuschlagen.

Da stand die schnurrige Ballade von einem, dem's zu Herzen ging, daß ihm der Zopf so hinten hing, — er wollt' es anders haben. Die schelmisch-gravitätische Anekdote vom „Szekler Landtag" stand da, — und es ist uns, als habe ihr leichter und unantastbarer Bau aus Terzinen mit dem alles so glücklich vollendenden Einzelverse am Schluß uns einen ersten Begriff von Meisterschaft uud Vollkommenheit vermittelt. Das schöne Loblied auf eine alte Waschfrau fand sich nicht weit davon, — und was für ein Zauber war es nur, der uns jedesmal wieder ans Herz griff beim Einsatz der Schlußstrophe: „Und ich, an meinem Abend, wollte . . ."? Zitternde Sonnenkringel, so schien es uns, spielten auf einer gewissen Seite, bemüht, eine verjährte Untat an den Tag zu bringen. Gedehnte Verse erzählten von Abdallah mit den achtzig Kamelen. Der Derwisch trat zu ihm (um so gespenstischer in unseren Augen, als wir nicht ganz genau wußten, was das war: ein Derwisch), und Abdallah ward überreich und zum blinden Bettler an einem Tage, durch Schuld seiner Habsucht. Da

war des weiteren die schreckhafte, von Grund aus wunderliche Geschichte vom „rechten Barbier". Das kindische Riesenfräulein fegte da mit den Händen Bauer und Pflug in ihr gespreitetes Tüchlein. Die braven Weiber von Winsperg trugen ihre Eheherren huckepack zum Tore hinaus. Und kapitelweise, in prompt einander schlagenden Reimen, erstreckte sich das magische Traumgedicht vom Vetter Anselmo und seinem Undank.

Unter all diesen Stücken stand, als der ihres Urhebers, ein fremdlautender Name vermerkt: Chamisso. Und wir fanden ihn wieder auf dem reichen Deckel eines Buches, das wir dem Glasschrank zu Hause im Rauchzimmer entnahmen. Darin gab es freilich noch Dinge, wie das freundliche Schulbuch sie keineswegs aufzuweisen hatte, — dermaßen entsetzliche zum Teil wie die Sage von der versunkenen Burg, unser Leib- und Lieblingspoem lange Zeit, in Hinsicht namentlich auf die „freche Buhle", die in der Tat so frech war, in Schuhen aus feinem Weizenbrot einherzugehen, — und um so verteufelter erschien uns das Frauenzimmer, als wir nicht ganz genau wußten, was das sei: eine Buhle. Das sind früheste Eindrücke und Empfängnisse, von einer kindlich unvollkommenen Einbildungskraft wunderlich entstellt. Träumten wir nicht, wenn unser Magen verdorben war, pünktlich den Schreckenstraum von den Männern im Zoptenberge? Wir selbst waren es dann, die an Stelle des frommen Johannes Beer aus Schweidnitz die drei hageren Sünder im schwarz behangenen Saal und bei bleichem Ampelschein am runden Tische fanden: wir sahen den Vorhang klaffen, hinter welchem die Reste ihrer bösen Werke, Gerippe und Schädel, gräßlich zu Hauf lagen, und wir verstanden eben genug Latein, daß uns die

Haut schauderte, wenn die drei Untäter ihr ödes „Hic nulla, nulla pax!“ stammelten. Heut schauen wir aufs neue diese Strophen an, und unsere Bewunderung ist nicht geringer als damals. Welch eine vortreffliche Arbeit! Wie knapp und lebensvoll ist der indirekte Dialog in den Vers gespannt! Mit welcher ökonomischen Weisheit sind die Mittel der Sprache gewählt und verwandt, die Furcht und Grausen zu erregen geeignet sind! Der kalte und schaurige Hauch des nicht geheuren Ortes, die stiere, zitternde Betrübnis der Verfluchten, ihr Lallen, Zähneklappern, Beben, Schweigen, Deuten, Erschrecken und Verstummen, — wie ganz vorzüglich ist das! . . . Kam aber der Abend, so saßen wir stille im Sessel und lauschten, wie die Mutter am Flügel den sanften Liederreigen von Frauenliebe und Leben vorüberführte.

Der Dichter nun, dessen Name so frühzeitig zu uns drang, der deutsche Schriftsteller, der unseren Knaben als erstes, gültiges Muster vorgestellt wird, war ein Fremder, ein Ausländer. Französische Lieder erklangen an seiner Wiege. Die Luft, das Wasser, die Kost Frankreichs bildeten seinen Körper, der Rhythmus der französischen Sprache trug alle seine Gedanken und Empfindungen, bis er halbwüchsig war. Erst dann, mit vierzehn Jahren, kam er zu uns. Nie brachte er es in unserer Sprache zu mündlicher Geläufigkeit. Er zählte französisch. Es ist überliefert, daß er, produzierend, bis zuletzt seine Eingebungen laut auf französisch vor sich hinsprach, bevor er daran ging, sie in Verse zu gießen, — und was zustande kam, war dennoch deutsche Meisterdichtung.

Das ist erstaunlich, — mehr, es ist unerhört. Man hat Beispiele, daß Männer des Geistes, von dem Genius eines

fremden Volkes sympathisch angezogen, die Nationalität wechselten, sich völlig in die Probleme, die Ideen der wahlverwandten Rasse vertieften und in einer Sprache, die nicht die ihrer Väter gewesen war, gehörig, ja elegant die Feder führen lernten. Aber was bedeutet Korrektheit, was Eleganz gegenüber der tiefen Vertrautheit mit den letzten Feinheiten und Heimlichkeiten einer Sprache, jener sublimen Abgefeimtheit in bezug auf Ton und Bewegung, auf die Reflexwirkung der Wörter untereinander, ihren sinnlichen Geschmack, ihren dynamischen, stilistischen, kuriosen, ironischen, pathetischen Wert, jener Meisterschaft — um in ein Wort zu fassen, was zu analysieren unmöglich ist — auf dem zarten und mächtigen Instrument der Sprache, die den literarischen Künstler macht und deren der Dichter bedarf! Derjenige, dem der Beruf eingeboren ist, dereinst die schöne Literatur seines Volkes zu bereichern, wird sich seine Muttersprache früh auf eine besondere Art angelegen finden. Das Wort, das da ist, das allen gehört und das doch ihm in einem innigeren und beglückenderen Sinn als jedem andern zu gehören scheint, es ist sein erstes Staunen, seine früheste Lust, sein kindischer Stolz, der Gegenstand seiner geheimen und unbelobten Übungen, der Quell seiner vagen und fremdartigen Überlegenheit. Mit vierzehn Jahren mag, in Hinsicht auf ein individuelles und ungewöhnliches Verhältnis zum Worte, in der Stille manches Vorbereitende geschehen sein. Und in diesem Alter nun unter ein fremdes Volk, in eine fremde Sprach- und Gemütszone versetzt zu werden! Wenn irgendwoher eine latente Sympathie vorhanden gewesen war, wenn die innere Anpassung an deutsches Tempo, deutsche Denkgesetze sich unbewußt und unwillkürlich vollzog, — wieviel bewußte

Arbeit, wieviel Ringen und Werben um die Gunst unserer Sprache war selbst dann noch nötig, damit aus einem französischen Knaben ein deutscher Dichter wurde!

Auch hat er lange gezögert, es lange für eine Vermessenheit erachtet, sich im Ernste als zugehörig zum deutschen Parnaß zu betrachten. Er ist einundvierzig Jahre alt, als er einem französischen Freunde schreibt: „Ich sollte, da wir Jünglinge waren, ein Dichter sein, du machtest auch deutsche Verse. Du hast wohl diese Flügel sinken lassen? Ich nicht ganz. Ich singe noch ein Lied, wenn es mir gerade einfällt, und sammle sogar diese Zeitrosen zu einem Herbario für mich und meine Lieben auf künftige Zeit; aber es bleibt unter den vier Pfählen, wie es sich gebührt." Fünf Jahre später an Varnhagens Schwester: „Daß ich kein Dichter war und bin, ist eingesehen, aber das schließt den Sinn nicht aus." Und erst im Jahre darauf (1828), bei wachsender Aufmerksamkeit des Publikums: „Ich glaube fast, ich sei ein deutscher Dichter." Man hört in seiner Stimme den Stolz, das noch zweifelnde Glück, womit er den Kranz in den Locken spürt, die Ehrfurcht vor der Würde, die anzunehmen der Beifall der Nation ihn auffordert. Ein deutscher Dichter: das war etwas dazumal in der Welt. Das Wort vom Volke der Dichter und Denker stand in seiner vollen Geltung. Die Romantik hatte dem europäischen Begriff von Poesie ihren Stempel aufgedrückt. Poesie — das war Romantik. Aber romantisch — das war deutsch. Die leichthin vollzogene Gleichstellung der Begriffe: „Ein Dichter sein" und „Deutsche Verse machen" in jener Briefstelle ist bemerkenswert. Nie war ein Epitheton mit seinem Hauptwort inniger verschmolzen, als in der Wendung vom „Deutschen Dichter". Ein

Deutscher sein, das hieß beinahe ein Dichter sein. Aber noch mehr: ein Dichter sein, das hieß beinahe auch schon ein Deutscher sein. Dies mag uns helfen, das Erstaunliche zu erklären, daß das poetische Talent eines Ausländers im Erdreich der deutschen Sprache so glücklich Wurzeln zu schlagen vermochte.

Chamissos Biographie liegt poetisch beschlossen in dem schönen Gedicht, das einen gefühlvollen König zu Tränen rührte und das „Schloß Boncourt" überschrieben ist. Es schildert den alten Feudalsitz in der Champagne, dessen Burghof des Dichters Kindheit umfriedete und über dessen Stätte heute der Pflug geht; es entschließt sich, schwermütig, doch ohne Bitterkeit, zum Segensspruche über den teuren, nun zur Fruchtbarkeit berufenen Boden, über den Ackerer, der ihn bestellt; und es zeigt am Schlusse den vertriebenen Enkel der Herren von Chamisso auf Boncourt, wie er mit jener melancholischen Resignation, die dem romantischen Poeten so wohl zu Gesichte steht, sich aufrafft, um, ein fahrender Sänger, sein Saitenspiel in der Hand, die Weiten der Erde zu durchstreifen.

Der Knabe wurde im Jahre 1781 geboren und auf die Namen Louis Charles Adelaide getauft. 1790 durch die Ungunst der politischen Verhältnisse vertrieben, irrt die Familie jahrelang unter Entbehrungen durch die Niederlande, Holland, Deutschland und wird zuletzt nach Preußen verschlagen. Hier, in Berlin, gelingt es 1796, dem jungen Adelaide oder Adelbert die Stellung eines Edelknaben der Königin-Gemahlin Friedrich Wilhelms II. zu verschaffen. Zwei Jahre später beginnt er seine militärische Laufbahn als Fähnrich in einem Berliner Infanterie-Regiment

und wird 1801 zum Leutnant befördert. Als der Erste Konsul den Eltern die Heimkehr nach Frankreich gestattet, bleibt Adelbert zurück. Es scheint, daß um diese Zeit seine literarische Produktion begonnen hat. Er schreibt französische, dann deutsche Verse. Freundschaften mit gleichgestimmten Jünglingen, Varnhagen und Hitzig, spinnen sich an, und die Frucht dieser Verbrüderung ist ein „Musenalmanach", der von 1804 bis 1806 erscheint und, wie unreifen Inhalts auch immer, dem jungen Chamisso das väterliche Wohlwollen Fichtes gewinnt. Private Studien, die dem Griechischen, Lateinischen und gelegentlich auch den lebenden Sprachen Europas gelten, laufen nebenher. Dann unterbrechen Kriegsläufte den Musendienst. Chamisso nimmt teil am Weserfeldzug, er wird in Hameln gefangen, quittiert den Dienst und kehrt nach Berlin zurück, wo er, der unterdessen zur Waise geworden, ratlos in betreff seiner Zukunft, einsame, untätige Jahre verbringt. Ein Ruf in das Land seiner Väter, nach Napoleonville, als Professor am dortigen Lyzeum, entreißt ihn dem unleidlichen Zustande. Er eilt nach Frankreich, wohin in den Tagen der Berliner Qual sein Herz sich gesehnt haben mochte, — vielleicht nur geglaubt hatte, sich sehnen zu müssen. Es wird nichts aus der Professur. Der junge homme de lettres wird in den Kreis der Madame de Staël gezogen, dieser „großartig wunderbaren Frau", die er nicht zuletzt als eine dem Imperator unbotmäßige Macht bewundert. Er folgt der Vertriebenen nach Genf und Coppet. Und von dort schreibt er an den Normannensprossen Fouqué: „Hier leb' ich, lieb' ich, tracht' ich meinen deutschen ruhigen Weg fort, nirgends bin ich klotziger deutsch gewesen als in Paris." Auch kehrt er denn — 1812 — aus freier Wahl nach Berlin zurück,

wo er an der Universität die naturwissenschaftlichen Studien fortsetzt, die er in Frankreich begonnen. Die Ereignisse der Jahre 1813 und 1815, an denen er nicht tätigen Anteil nehmen darf, „zerreißen" ihn, wie es in einem von ihm selbst verfaßten curriculum vitae heißt, „wiederholt vielfältig". „Was meine nächsten Freunde mir beim ersten Ausmarsch zuschreien müssen, sagte ich mir nun selbst: Die Zeit hatte kein Schwert für mich; aber aufreibend ist es, bei solcher waffenfreudigen Volksbewegung müßiger Zuschauer bleiben zu müssen." Schamvoll, mit sich selbst in Zwist, zieht er sich in die Einsamkeit zurück. Es ist eine schwerere Wiederholung der schweren, rastlosen Zeit nach seinem Austritt aus dem Heere. Wohin mit ihm? Er darf kein Deutscher sein und empfindet die französische Heimat doch als Fremde. Da fällt ihm ein Zeitungsblatt in die Hände, worin von einer bevorstehenden russischen Entdeckungs-Expedition unter Otto von Kotzebue „nach dem Nordpol" Kunde gegeben wird. Er horcht auf, Freunde springen vermittelnd ein, sogar der Staatsrat August von Kotzebue in Königsberg wird bemüht, und ein früher, sehnsüchtiger Traum Chamissos geht unverhofft in Erfüllung, als er — Juni 1815 — zum Naturforscher auf die zu unternehmende Entdeckungsreise in die Südsee und um die Welt ernannt wird. Hamburg, Kopenhagen, Plymouth, Teneriffa, Brasilien, Chile, Kamtschatka, Kalifornien, die Sandwich-Inseln, Manila, das Kap der Guten Hoffnung, London, Petersburg: — es sind drei Jahre, die der romantischen Wanderlust, der Sehnsucht ins Exotische üppig Genüge tun, die reichsten, ersprießlichsten Jahre seines Lebens ohne Zweifel, welche die Vorratskammern seines Geistes mit einem unverbrauchbaren Segen von Bildern und Stoffen

füllen und seine ganze zukünftige Produktion mit Anschauung fundieren. Die unmittelbare literarische Frucht dieser Jahre ist das liebenswürdige Tagebuch „Reise um die Welt", die wissenschaftliche ein Band „Bemerkungen und Ansichten auf einer Entdeckungsreise unter Kotzebue"; ihr wichtigstes Ergebnis jedoch war persönlich-menschlicher Natur: es bestand darin, daß in der wilden Ferne und Fremde Chamissos Heimatgefühl, das so lange geschwankt hatte, sich auf immer entschied — und daß es sich für Deutschland entschied. Wanderlust und Heimatliebe sind ja nicht nur nicht einander widerstrebende, sondern befreundete und verwandte Empfindungen, die gerade in der romantischen Seele in gleichem Maße zu Hause sind und sich die eine an der andern entzünden und steigern. Chamissos sanftes und anschlußbedürftiges Herz hatte gelitten unter dem Zwiespalt doppelter Nationalität, unter der Unentschlossenheit, in welchem Boden er einst zu ruhen sich wünschen solle: Die Wanderschaft ließ ihn erfahren, daß, wenn er Gedanken und Empfindungen „heimwärts" sandte, Deutschland es war, wohin er sie sandte; daß alle seine Neigungen und Hoffnungen, Sprache, Wissenschaft und Freundschaft ihn mit dieser Heimat verbanden und daß er durch Schicksalsfügung nun wirklich ganz und im Herzen ein Deutscher geworden sei. Wir Heutigen, die wir weniger an das „Herz" als vielmehr an Rasse und Blut glauben und diesen Glauben vielleicht bis zum Aberglauben übertreiben, mögen hier zum Zweifel neigen; und in der Tat wäre heute, unter dem Druck einer allgemeinen Devotion vor der bindenden Macht des Blutes, der Fall Chamisso auch subjektiv kaum möglich. Genug aber, daß er es damals war und daß sich des Dichters innere Erfahrung, wie jede starke persönliche

Wahrheit, auch objektiv zu bewähren und zu beweisen vermochte: nämlich durch sein deutsches Werk. Die Verse, in denen er bei seiner Landung in Swinemünde, Oktober 1818, die „Deutsche Heimat" begrüßte und sie „für viele Liebe" nur um das Eine bat, auf ihrem Grunde ihn einst den Stein finden zu lassen, darunter er zum Schlaf sein Haupt verberge, — diese Verse gehören zu den schönsten, ergriffensten und ergreifendsten, die er überhaupt geschrieben; und dreizehn Jahre später hat er, ein Fünfzigjähriger, in ähnlich innigen Lauten „seiner lieben deutschen Heimat" Dank gesungen für alles Freundliche, das sie dem „gebeugten Gast" gewährte. Das war nicht wenig, und es scheint, als habe mit der inneren Ruhe auch sogleich von außen sich Glück und Wohlstand eingefunden. Friedrich Wilhelm von Preußen, längst ein Bewunderer seiner Kunst, nimmt ihn unter seinen Schutz, ernennt ihn zum Adjunkten am Botanischen Garten, zum Vorsteher der Königlichen Herbarien und besoldet ihn auskömmlich. Der Heimatlose gründet ein Heim, er heiratet, ein Häuschen wird sein, „und der bescheidne kleine Raum umfaßt ein neu erwachtes, heitres, reiches Leben". Friede und Ansehen erquicken ihn, sein Dichterruhm wächst, in Würde und Zucht entfaltet sich sein Talent zur Meisterschaft, und mit Bewunderung erklärt sein genialerer Kollege Heinrich Heine, daß Chamisso „sich mit jedem Jahre blütenreicher verjünge". Verehrt von dem literarischen Nachwuchs, dem er ein gütiger Berater und Förderer war, gab er seit 1832 mit Schwab und Gaudy den „Deutschen Musenalmanach" heraus und wurde 1835 in die Akademie der Wissenschaften berufen. Aber Todesahnungen begannen aus seiner Dichtung zu sprechen. „Traum und Erwachen", 1837 geschrieben, ist

die wehmütig heitere Rückschau eines, der sich am Ziele fühlt. Er war lungenleidend und entschlief im Hochsommer 1838, auf der Höhe seines Ruhmes. Fünfzig Jahre später hat ihm Berlin, das ihn als einen Sohn betrachten durfte, auf dem Monbijouplatz ein Denkmal errichtet.

Er war ein hochgewachsener, sanfter Mensch mit lang herabhängendem, glattem Haar und edlen, beinahe schönen Gesichtszügen. Befähigt, mit Kindern und Wilden gut Freund zu sein, bewahrte er den Radack-Insulanern, deren Gast er einst war und deren Schönheit und Naturnähe er im Rousseau-Stile preist, ein schwärmerisches Andenken und nannte den Ulea-Indianer Kadú, der ihn in der Südsee bediente, „einen der schönsten Charaktere, die er im Leben getroffen, und einen der Menschen, die er am meisten geliebt". Seine wissenschaftlichen Arbeiten, zum Beispiel eine „Übersicht der nutzbarsten und schädlichsten Gewächse, welche wild oder angebaut in Norddeutschland vorkommen", werden „schätzbar" genannt. Aber sein Name lebt als der eines Dichters.

Chamissos gesammelte Poesien, die er erst 1831, ein Fünfzigjähriger, herauszugeben sich entschloß, sind eigentliche Lyrik nur zum geringsten Teile. Das unmittelbar Liedhafte ist sparsam und nicht immer glücklich vertreten; das Hymnische, Dithyrambische, Ekstatische fehlt ganz und gar. Etwas gelassen Episches, geschmiedet Objektives eignet der bedeutenden Mehrzahl seiner Arbeiten; Eingänge und Präludien wie etwa:

„Ich bin schon alt, es mahnt der Zeiten Lauf
Mich oft an längst geschehene Geschichten,

Und die erzähl' ich, horcht auch niemand auf.
So weiß ich aus der Chronik und Gedichten,
Wie bei der Pest es in Ferrara war,
Und will davon nur einen Zug berichten" —

sind bezeichnend für seine dichterische Haltung, und selbst das blumenhaft Lyrische wie „Frauen-Liebe und Leben" und „Lebens-Lieder und Bilder" ist zu episch-dramatischen Kompositionen, zu Einheiten von Sang und Gegensang, von Monologen und Repliken zusammengeschlossen. Was auffällt, ist der schroffe, fast pathologische Gegensatz zwischen der sylphidischen Zartheit dieses Teiles von Chamissos Produktion und einer wahren Sucht nach starken, ja gräßlichen Gegenständen auf der anderen Seite. Es versteht sich, daß das öffentliche Urteil ihm nicht aus dem einen, wohl aber aus dem anderen Extrem einen Vorwurf gemacht hat, und Wohlwollende haben zu seiner Rechtfertigung die Freundschaft herangezogen, die ihn mit dem Kriminalisten Hitzig verband: Dieser nämlich sei es gewesen, der den stoffhungrigen Dichter aus seiner Lektüre mit so erotisch blutigen Motiven versehen habe. Die Entschuldigung ist so hinfällig wie der Tadel, — der ja auch Heinrich von Kleist getroffen hat. Vielmehr könnte man behaupten, daß die Freundschaft mit einem Redakteur kriminalistischer Zeitschriften bereits eine Folge von Chamissos Verlangen nach objektiven Erfahrungen aus dem Gebiete des Abnormen und Greuelhaften gewesen sei. Denn das Überzarte und das Brutale sind Komplementärbedürfnisse der reizsüchtigen romantischen Konstitution, und dieser Kontrast eben ist es allein, der Chamissos lateinisch klares, vernünftiges und geschlossenes Werk in den seelischen Bereich der Romantik rückt.

Gedichte, die solchen Hang zu grassen Stoffen bekunden, sind etwa: „Don Juanito Marques Verdugo de los Leganes“, die auch von Balzac vorgetragene Geschichte jenes jungen spanischen Granden, der aus heroischen Gründen das französische Bluturteil an der eigenen Familie zu vollziehen sich unterwindet; ferner „Vergeltung“, die wahrhaft peinigende Anekdote von dem Henker, der den gräflichen Verführer seiner Tochter im Schlaf mit dem Schandmal stempelt; oder auch der berühmte Terzinenbau „Salas y Gomez“, welcher, im Wendtschen Musenalmanach von 1829 zuerst erschienen, in der schöngeistigen Welt geradezu Sensation machte und die literarische Stellung des Verfassers auf immer befestigte. Wir verstehen heute nicht ganz die Bewunderung, die damals dieser schreckhaften Robinsonade zuteil wurde. Ist ihr dichterischer Wert nicht ein wenig problematisch? Was vermochte eigentlich den Dichter, die jammervolle Geschichte des jungen Kaufmanns, der, durch Schiffbruch auf eine nur von Wasservögeln belebte Insel verschlagen, dort hundert Jahre alt wird und sein Elend in drei Schiefertafeln kratzt, durch seine Sprachkunst zu verklären? Er hatte auf seiner Weltreise die nackten Klippen von Salas y Gomez gesehen und sich schaudernd gesagt, daß ein dort Ausgesetzter wohl nur allzu lange von Vogeleiern sein Leben zu fristen vermöchte, — Grund genug für ihn, mehr als dreihundert Verse mit diesem Schauder zu erfüllen, aber nicht völlig Grund genug für uns, die Sache sonderlich interessant zu finden. Was auch wir ohne Rücksicht bewundern, ist die Form des Gedichtes, das getriebene Erz dieser Sprache, und es ist sicher, daß, wie Platen die vollkommensten deutschen Sonette geschrieben hat, Chamisso in unserem Sprachbereich der meisterlichste Terzinenschmied genannt zu werden verdient.

Er war übrigens kein Formalist, und, ein gewissenhafter Künstler, hat er das Künstliche kaum gepflegt. Das Ghasel etwa, in dem Rückert und Platen brillierten, kommt nicht vor in seinem Werk; andere klassische Formen, das Sonett, die Sapphische Ode, die Nibelungenstrophe treten zurück. Und am liebenswertesten sind, wie in aller Lyrik, zwei, drei formal ganz einfältige und scheinbar kunstlose Dinge, leicht hingeträumt und rasch endigend, aber bebend von Empfindung und seltsam kühn in ihrer Einfachheit, wie alles Bekenntnis:

„Was soll ich sagen?

„Mein Aug' ist trüb, mein Mund ist stumm,
Du heißest mich reden, es sei darum.

Dein Aug' ist klar, dein Mund ist rot,
Und was du nur wünschest, das ist ein Gebot.

Mein Haar ist grau, mein Herz ist wund,
Du bist so jung, und bist so gesund.

Du heißest mich reden, und machst mir's so schwer,
Ich seh' dich an, und zittre so sehr."

„Die alte Waschfrau" ist wohl Chamissos populärstes Gedicht; „Salas y Gomez" gewann ihm den Beifall der Kenner; aber einen europäischen Namen, ja Weltruf verschaffte ihm eine prosaische Arbeit, eine Erzählung, — eben das kleine Buch, das wir hiermit dem deutschen Publikum wieder vorlegen, aus eigener Erfahrung der innigen und unmittelbaren Wirkung sicher, die es noch heute, fast hundert Jahre nach seiner Entstehung, zu üben vermag.

„Peter Schlemihls wundersame Geschichte" wurde — um das Literarhistorische vorwegzunehmen — im Jahre 1813 niedergeschrieben: um jene Zeit, als der

Dichter in einem menschlich und politisch desperaten Zustand auf dem Gute der ihm befreundeten Familie Itzenplitz botanisierte. Er selbst hat ausgesagt, daß er die Arbeit unternommen habe, um sich zu zerstreuen und die Kinder eines Freundes (Eduard Hitzig) zu ergötzen. Dann liegen noch ein paar Mitteilungen vor über kleine Begegnisse, die den Anstoß zur Bildung der Fabel gaben. „Ich hatte," äußert Chamisso in einem Briefe, „auf einer Reise Hut, Mantelsack, Handschuhe, Schnupftuch und mein ganzes bewegliches Gut verloren. Fouqué frug mich, ob ich nicht auch meinen Schatten verloren habe? und wir malten uns das Unglück aus. Ein anderes Mal wird in einem Buche von Lafontaine geblättert, wo ein sehr gefälliger Mann in einer Gesellschaft allerlei aus der Tasche zog, was eben gefordert wurde — ich meinte, wenn man dem Kerl ein gut Wort gäbe, so zöge er auch noch Pferde und Wagen aus der Tasche. — Nun war der Schlemihl fertig, und wie ich einmal auf dem Lande Langeweile und Muße hatte, fing ich an zu schreiben." Wilhelm Rauschenbusch, der Herausgeber der zweibändigen Groteschen Chamisso-Ausgabe und ein persönlicher Bekannter des Dichters, fügt hinzu, daß zur Entwicklung der Fabel wesentlich ein Spaziergang beigetragen habe, den Chamisso einmal mit Fouqué auf Nennhausen, dem Gute Fouqués, gemacht. „Die Sonne warf lange Schatten, so daß der kleine Fouqué nach seinem Schatten fast so groß aussah, als der hochgewachsene Chamisso. Sieh, Fouqué, sagt da Chamisso, wenn ich dir nun deinen Schatten aufrollte und du ohne Schatten neben mir wandern müßtest? Fouqué fand die Frage abscheulich und reizte dadurch Chamisso, die Schattenlosigkeit neckisch weiter auszubeuten." — Zerstreuungsbedürfnis,

Onkelgüte gegen ein paar Kinder, ein Reisemalheur, eine hingeworfene Bemerkung gelegentlich eines Buches, ein Scherz unter Freunden, Muße und Langeweile, — das sind äußerst bescheidene Anlässe und Beweggründe für das Entstehen einer Dichtung, die man unsterblich nennen darf. Freilich, so entstehen Geschichten. Aber die Geschichte, die hier entstand, erhielt unter den Händen eines Dichters die Eigenschaften, eine Welt zu ergötzen. Franzosen und Engländer, Holländer und Spanier übersetzten sie, Amerika druckte sie England nach, und in Deutschland ward sie mit den Zeichnungen des Dickens-Illustrators Cruikshank wieder aufgelegt. Hoffmann, als man sie ihm vorlas, soll außer sich vor Vergnügen und Spannung an des Lesenden Lippen gehangen haben. Das ist sehr glaubhaft.

Sind ein paar Erinnerungen, ein paar Hinweise im voraus auf die Reize der Erzählung erlaubt? Zunächst: man hat den „Schlemihl" ein Märchen, ja, indem man sich auf des Dichters lässige Erklärung berief, er habe ihn für die Kinder eines Freundes geschrieben, sogar ein Kindermärchen genannt. Er ist es nicht, ist, obgleich auf unbestimmtem Grund und Boden spielend, zu novellistischer Natur, bei allem grotesken Einschlag zu ernst, zu modernleidenschaftlich, um der Gattung des Märchens eingeordnet werden zu können, und er eignet sich aus denselben Gründen nach unserer Meinung und Erfahrung nicht sonderlich für Kinder. Ganz realistisch und bürgerlich hebt die Erzählung an, und die eigentliche Kunstleistung des Verfassers besteht darin, daß er die realistisch-bürgerliche Allüre bis ans Ende und beim Vortrage auch der fabelhaftesten Begebnisse mit aller Genauigkeit festzuhalten weiß: dergestalt, daß Schlemihls Geschichte wohl als „wundersam" im Sinne

selten oder nie erhörter Schicksale wirkt, zu denen ein irrender Mensch durch Gottes Willen berufen war, aber nie eigentlich als wunderbar im Sinne des Außernatürlichen und Unverantwortlich-Märchenhaften. Schon ihre autobiographische, bekenntnismäßige Form trägt dazu bei, daß ihr Anspruch auf Wahrhaftigkeit und Realität strenger als beim unpersönlich fabulierenden Märchen betont erscheint, und wenn es darauf ankäme, sie mit einem Gattungsnamen zu bestimmen, so wäre, meinen wir, der einer „phantastischen Novelle" zu wählen.

Das der Lafontaine-Lektüre entstammende Motiv wird sogleich auf den ersten Seiten mit Glück verwandt durch die überaus diskrete Einführung des Grauen — jenes „stillen, dünnen, hageren, länglichen, älteren Mannes", der auf Herrn Johns Garden-Party zum Entsetzen des Erzählers in aller Demut und Dienstbereitschaft nicht nur eine Brieftasche und ein Fernrohr, sondern einen türkischen Teppich, ein komfortables Lustgezelt und drei aufgezäumte Reitpferde aus seiner „knapp anliegenden" Schoßtasche hervorzieht. Es ist der Teufel, und er ist vorzüglich gezeichnet — namentlich in der Szene zwischen ihm und Schlemihl auf dem freien Rasenplatz. Nichts von Pferdefuß, Dämonie und höllischem Witz. Ein überhöflicher, verlegener Mann, der rot wird (ein köstlich überzeugender Zug), als er die entscheidende Unterredung wegen des Schattens einleitet, und den auch Schlemihl, zwischen Respekt und Grauen schwankend, mit bestürzter Höflichkeit behandelt. Was der sonderbare Liebhaber ihm für den Schatten zur Auswahl bietet, sind gute, altvertraute Dinge: die echte Springwurzel, die Alraunwurzel, Wechselpfennige, Raubtaler, das Tellertuch von Rolands Knappen, ein Galgenmännlein, Fortunati

Wünschhütlein, „neu und haltbar wieder restauriert", und die Erzählung nimmt hier auf bekannte und nicht wohl bezweifelbare Sagen- und Märchenmotive Bezug, wodurch sie einen neuen Akzent von Legitimität und Vertrauenswürdigkeit erhält. Der betörte Schlemihl wählt den Glückssäckel, und es folgt jener unbezahlbare Moment, wo der Graue niederkniet, mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit Schlemihls Schatten vom Kopf bis zu den Füßen leise vom Grase löst, aufhebt, zusammenrollt, faltet und in die Tasche steckt.

Die Sache ist nun die, daß jeder, Mann, Weib und Straßenjunge, sofort bemerkt, daß Schlemihl keinen Schatten hat und ihn mit Hohn, Mitleid, Abscheu deswegen überschüttet. Ich bin hier nicht ganz so bedenkenlos, wie etwa im Punkte des Glückssäckels. Wenn mir in der Sonne ein Mensch begegnete, der keinen Schatten würfe, — würde es mir auffallen? Und wenn es mir wirklich auffiele, würde ich nicht einfach im stillen auf irgendwelche mir unbekannte optische Ursachen schließen, die die Entstehung eines Schlagschattens in diesem Falle zufällig verhindern? Gleichviel! Eben die Unkontrollierbarkeit und Unentscheidbarkeit dieser Frage ist der eigentliche Witz und Einfall des Buches, und die Voraussetzung zugegeben, so ergibt alles sich mit erschütternder Folgerichtigkeit.

Denn was folgt, ist die Schilderung einer scheinbar bevorzugten und beneidenswerten, aber romantisch elenden, innerlich mit einem düstern Geheimnis einsamen Existenz, — und schlichter, wahrer, erlebnishafter, persönlicher hat nie ein Poet ein solches Dasein darzustellen und der Empfindung nahezubringen gewußt.

Dabei ist das Entscheidende, daß es dem Dichter längst gelungen ist, uns in die Vorstellung von dem Wert und

der Wichtigkeit eines gesunden Schattens für die Honettität eines Menschen so vollkommen einzuspinnen, daß wir Ausdrücke wie „düsteres Geheimnis" nicht mehr als übertrieben empfinden, sondern vielmehr in einem Manne ohne Schatten den geschlagensten und anstößigsten Mann unter der Sonne erblicken. Wir sehen den reichen Schlemihl des Nachts bei Mondschein in einen weiten Mantel gehüllt, den Hut tief in die Augen gedrückt, sein Haus verlassen, getrieben von dem selbstquälerischen Wunsche, die öffentliche Meinung zu prüfen, sein Schicksal aus dem Munde der Vorübergehenden zu vernehmen. Wir sehen ihn sich ducken unter dem Mitleid der Frauen, dem Hohn der Jugend, der Verachtung der Männer, namentlich der Wohlbeleibten, „die selbst einen breiten Schatten werfen". Wir sehen ihn zerrissenen Herzens nach Hause wanken, da ein holdes Kind, das von ungefähr ihr Auge auf ihn wandte, beim Anblick seiner Schattenlosigkeit das schöne Antlitz mit dem Schleier verhüllte und gesenkten Kopfes vorüberging. Seine Reue über den Handel ist grenzenlos. Und die Erzählung erhebt sich wieder zu einem ihrer seltsamsten Höhepunkte in dem Zwischenfall mit dem Kunstmaler, den Schlemihl unter allerlei Vorwänden fragt, ob er einem Menschen einen künstlichen Schlagschatten malen könne, der ihm aber die kalte Antwort erteilt: „Wer keinen Schatten hat, gehe nicht in die Sonne, das ist das Vernünftigste und Sicherste" und ihn mit einem „durchbohrenden" Blick verläßt.

Mit der größten Lebenswahrheit ist hierauf geschildert, wie Schlemihl sich mit seinem Fluche so leidlich einzurichten sucht. Seinem Kammerdiener, einem Burschen von guter Physiognomie, hat er in weicher Stunde sein schimpfliches

Gebrechen bekannt, und der Wackere, obgleich entsetzt, überwindet sich, der Welt zum Trotz, bei seinem gütigen Herrn zu bleiben und ihm nach Kräften zu helfen. Er umgibt ihn mit Sorgfalt, ist überall vor und mit ihm, sieht alles vorher und, größer und stärker als Schlemihl, überdeckt er ihn in Augenblicken der Gefahr geschwind mit seinem eigenen prächtigen Schatten. So wird es Schlemihlen ermöglicht, sich unter den Menschen zu bewegen und eine Rolle zu spielen. „Ich mußte freilich viele Eigenheiten und Launen scheinbar annehmen," sagt er. „Solche stehen aber dem Reichen gut." Niederlagen, Demütigungen bleiben nicht aus. Und nicht lange, so spinnt jene rührende Episode sich an, die ein unsterbliches Thema romantischer Poesie: die Liebe des Gezeichneten, Gehetzten, Infamen, Verdammten zu einem reinen und ahnungslosen Mädchen in stiller bürgerlicher Menschlichkeit abwandelt.

Es ist das unselige Idyll mit dem Forstmeisterskinde, und nichts fehlt dabei, was typischerweise zur Entwicklung des Themas gehört, weder die unschuldig eitle Kuppelei der Mutter und die biedere Ungläubigkeit des Vaters, der „so hoch nicht hinaus will", noch die Gewissensqual des Werbenden, die Ahnungen des Mädchens, ihre zärtlichen Versuche, in das Geheimnis des Geliebten einzudringen, und ihr Weibesruf: „Bist du elend, binde mich an dein Elend, daß ich es dir tragen helfe!" Aber alles ist neu beseelt, neu belebt, und ein so bewegter Ernst des Ausdrucks, ein solches Wahrheitsdetail herrschen hier, daß man die Phantastik der Voraussetzungen völlig vergißt, daß auch der Dichter sie völlig vergessen zu haben scheint. Nirgends ist die Erzählung so wenig Märchen wie hier, nirgends so ganz Novelle, Wirklichkeit, ernstes Leben, und ein paar Verse scheinen

über dieser Prosa zu schweben, bang, innig und seltsam kühn in ihrer Einfachheit, wie alles Bekenntnis:

„Du heißest mich reden und machst mir's so schwer,
Ich seh' dich an und zittre so sehr."

Man möchte nacherzählen, möchte den Finger auf jeden Absatz legen; aber hier folgt ja das Ganze. Nichts erfreulicher, als der Kapitelschluß, wo der Böse, „als sei er solcher Behandlung gewohnt," sich stillschweigend, mit gebücktem Kopf und gewölbten Schultern, von dem getreuen Bendel den Buckel zerbleuen läßt. Nichts amüsanter als die Pointe: „Nun ward mir auch das ganze Ereignis sehr natürlich erklärbar. Der Mann mußte das unsichtbare Vogelnest, welches den, der es hält, nicht aber seinen Schatten, unsichtbar macht, erst getragen und jetzt weggeworfen haben." Ja so! . . . Und keine schönere Schlußwendung war denkbar, als die vom Dichter erfundene, die versöhnlich ist, doch zugleich streng und weit von dem kindlichen Optimismus des Märchens entfernt, wo alles in Hochzeitsjubel und „wenn sie nicht gestorben sind" auszulaufen pflegt.

Schlemihl, „durch frühe Schuld von der menschlichen Gesellschaft ausgeschlossen," kehrt keineswegs in diese Gesellschaft zurück, gewinnt seinen Schatten nicht wieder. Er bleibt einsam, er fährt fort zu büßen, aber zum Ersatz für bürgerliches Glück wird er durch eine gnädige Fügung an die weite Natur gewiesen und verbringt sein Leben im Dienste der Wissenschaft. Die geographische Akkuratesse, mit der der Verfasser die Märsche seines Helden in den Siebenmeilenstiefeln bezeichnet, ist wiederum ein Mittel, die Phantastik seiner Angaben realistisch zu stützen, und bezeichnend für seine Umsicht sowohl wie für seine unauffällige Kunst, das Märchenhafte plausibel zu machen, ist

der glänzende kleine Einfall von den „Hemmschuhen". Indem hier der geläufige Begriff der Hemmschuhe ohne weiteres und mit der unschuldigsten Miene auf die Pantoffeln übertragen wird, die Schlemihl über die Stiefel zieht, wenn er normale und keine Siebenmeilenschritte zu machen wünscht, erhält das ganze Wunder einen Charakter bürgerlicher Wirklichkeit, den es im Märchen niemals besaß. — Schlemihl also, ein grotesker und mit seinem Lose großartig zufriedener Wanderer, bewegt sich in kolossalen Studienmärschen auf dem Rücken der Erde. Er setzt die Geographie unerforschter Länderstrecken fest, er ist Botaniker und Zoologe großen Stils, und er wird Sorge tragen, daß vor seinem Tode seine Manuskripte bei der Berliner Universität niedergelegt werden. „Ich habe," sagt er, „seitdem, was da hell und vollendet im Urbild vor mein inneres Auge trat, getreu, mit stillem, strengem, unausgesetztem Fleiß darzustellen gesucht, und meine Selbstzufriedenheit hat von dem Zusammenfallen des Dargestellten mit dem Urbild abgehangen." Hier wird die phantastische Improvisation dichterischer Einbildungskraft zum Bekenntnis. Und wird sie es wirklich erst hier?

Chamisso hat es der Mit- und Nachwelt leicht gemacht, festzustellen, daß mit dem Schlemihl er selbst gemeint ist, es hat ihm gefallen, wiederholt durch Äußerlichkeiten auf die Identität von Dichter und Fabelheld anzuspielen. Warum muß Schlemihls treuer Diener „Bendel" heißen? Der Name kehrt wieder in einem Gedicht, worin humoristisch erzählt ist, wie Chamisso einst als junger Leutnant über dem Homer die Dienststunde verträumte:

„Stiefletten, Bendel, schnell! ich seh erschrocken,
Daß sich bereits der Obrist eingefunden."

Ihm selbst hat also ein Bursche dieses Namens gedient. Und warum beschreibt er in dem Briefe an Hitzig, worin er phantastisch schildert, wie der schattenlose Weltwanderer ihm persönlich das Manuskript seiner Memoiren überbracht habe, bis auf den schwarzen verschnürten Rock genau seine eigene Person? Beinahe noch anzüglicher ist sein Leugnen. „Den Schatten," versichert er in dem Einleitungspoem „An meinen alten Freund Peter Schlemihl", —

„Den Schatten hab' ich, der mir angeboren,
Ich habe meinen Schatten nie verloren."

Um sich dann zu beklagen:

„Mich traf, obgleich unschuldig wie das Kind,
Der Hohn, den sie für deine Blöße hatten. —
Ob wir einander denn so ähnlich sind?! —
Sie schrien mir nach: Schlemihl, wo ist dein Schatten?"

Dies scheint buchstäblich wahr zu sein, denn Hitzig berichtet an Fouqué, daß irgendein Berliner Junge, mit dem Chamisso auf der Straße seinen Scherz getrieben, ihm schließlich nachgerufen habe: „Warte nur, Peter Schlemihl!" und es ist nicht anzunehmen, daß diese Popularität seiner Maske den Dichter verdrossen habe. Dichter, die sich selbst geben, wollen im Grunde, daß man sie erkenne; denn nicht sowohl um den Ruhm ihres Werkes ist es ihnen zu tun, als vielmehr um den Ruhm ihres Lebens und Leidens.

Welches ist denn nun aber das Erleben und Erleiden, das dieser Dichter mit seinem Helden gemeinsam hatte? Worin besteht seine innere Solidarität mit dem armen Peter Schlemihl? Inwiefern ist dieses kleine Werk ein Bekenntnis, und was bedeutet die Schattenlosigkeit? Man hat sich seit dem Erscheinen des Buches den Kopf darüber zerbrochen, man hat der Frage Abhandlungen gewidmet

und sie nur allzu klipp und klar beantwortet, indem man sagte, der Mann ohne Schatten, das sei der Mann ohne Vaterland. Allein das heißt die „tiefere Bedeutung“ eines Motivs, das zunächst einmal nichts als ein skurriler Einfall war, zum mindesten allzu knapp umschreiben. Der Schlemihl ist keine Allegorie, und Chamisso war nicht der Mann, dem etwas Geistiges, eine Idee jemals das Primäre bei seiner Produktion gewesen wäre. „Nur Leben,“ war seine Maxime, „kann wieder Leben ergreifen.“ Aber eben weil dem so ist, hätte er nicht ohne lebendige Erfahrung ein schnurriges Märchenmotiv zu etwas so Lebensvollem und novellistisch Wahrem ausgestalten können, und Zerstreuungsbedürfnis oder Onkelgüte allein hätten ihn nicht vermocht, die Geschichte zu schreiben, wenn er sich nicht in der besonderen Lage gewußt hätte, sie aus Eigenem und Persönlichem zur Dichtung beseelen zu können.

Nochmals, was war dieses Eigene und Persönliche? — Chamisso hat für die französische Ausgabe des Schlemihl ein reizendes Vorwort geschrieben, gegen dessen Ende er sagt, daß seine Erzählung in die Hände nachdenklicher Leute geraten sei „qui, accoutumés à ne lire que pour leur instruction, se sont inquiétés de savoir ce que c'était que l'ombre“. Und so zitiert er denn, mit gefalteter Miene, aus einem gelehrten Schmöker die Definition des Schattens.

De l'ombre.

„Un corps opaque ne peut jamais être éclairé qu'en partie par un corps lumineux, et l'espace privé de lumière qui est situé du côté de la partie non éclairée, est ce qu'on appelle ombre. Ainsi l'ombre, proprement dite, représente un solide dont la forme dépend à la

fois de celle du corps lumineux, de celle du corps opaque, et de la position de celui-ci à l'égard du corps lumineux. L'ombre considéré sur un plan situé derrière le corps opaque qui la produit, n'est autre chose que la section de ce plan dans le solide qui représente l'ombre."

(Hauy, Traité élémentaire de physique. T. II. §§ 1002 et 1006.)

„C'est donc de ce solide", bemerkt Chamisso dazu, „dont il est question dans la merveilleuse histoire de Pierre Schlémihl. La science de la finance nous instruit assez de l'importance de l'argent, celle de l'ombre est moins généralement reconnue. Mon imprudent ami a convoité l'argent dont il connaissait le prix et n'a pas songé au solide. La leçon qu'il a chèrement payé, il veut qu'elle nous profite et son expérience nous crie: songez au solide."

„Songez au solide!" Das ist also die ironische Moral dieses Buches, dessen Autor nur zu genau wußte, was es heißt, der Solidität, der menschlichen Standfestigkeit, des bürgerlichen Schwergewichts zu ermangeln. „So stand ich," sagt er in dem autobiographischen Abriß, den wir von ihm besitzen, „in den Jahren, wo der Knabe zum Manne heranreift, allein, durchaus ohne Erziehung; ich hatte nie eine Schule ernstlich besucht. Ich machte Verse... Irr an mir selber, ohne Stand und Geschäft, gebeugt, zerknickt verbrachte ich in Berlin die düstere Zeit." Er kannte die Qualen der jugendlich problematischen Existenz, die, ohne regelrechte Laufbahn und ohne regelrechte Zukunft, sich nicht auszuweisen vermag und mit wundem Ichgefühl überall Hohn und Verachtung spürt, besonders von seiten der Dicken, Soliden, „die selbst einen breiten Schatten

werfen". Er besaß vielleicht noch sonderbarere Einsichten in die schwebende Unwirklichkeit und Unsolidität seines Daseins. Er war, ein Franzose von Geburt, in Deutschland heimisch geworden und konnte sich sagen, daß er, wenn der Zufall es gewollt hätte, ebenso gut überall sonst hätte heimisch werden können. Ausdrücklich erklärt er irgendwo in seinen Schriften, daß er die Gabe in sich gefunden habe, „sich überall gleich zu Hause zu finden"; und eine ähnliche Bewandtnis hatte es vielleicht mit seiner außerordentlichen Begabung für alle möglichen Sprachen, von der deutschen bis zur havaiischen, die man bei ihm festgestellt hat. Was war er, wer war er überhaupt? Ein Nichts und ein Alles? Eine unumschreibbare, überall heimische und überall unmögliche Unperson? Es mag Tage gegeben haben, wo er sich nicht gewundert haben würde, wenn er vor lauter Unbestimmtheit und Unwirklichkeit nicht einmal einen Schatten geworfen hätte.

Der Schatten ist im „Peter Schlemihl" zum Symbol aller bürgerlichen Solidität und menschlichen Zugehörigkeit geworden. Er ist mit dem Gelde zusammen genannt, als das, was man zu verehren habe, wenn man unter den Menschen leben wolle, und dessen man sich nur entschlagen möge, wenn man ausschließlich sich und seinem besseren Selbst zu leben gewillt sei. Den Bürgern, wie man heute sagen würde, den Philistern, wie der Romantiker sagte, gilt der ironische Zuruf: „Songez au solide!" Aber Ironie heißt fast immer, aus einer Not eine Überlegenheit machen, und das ganze Büchlein, das nichts als eine tief erlebte Schilderung der Leiden eines Gezeichneten und Ausgeschlossenen ist, beweist, daß der junge Chamisso den Wert eines gesunden Schattens schmerzlich zu würdigen wußte.

Nun, er ist ihm zuteil geworden! In dem hübschen Gedicht, durch welches Freund Hitzig dem dritten im Bunde, Fouqué, Chamissos Verlobung mitteilte, ist auseinandergesetzt, daß Schlemihl nun nicht mehr des Schattens entbehre, daß er ihn dreifach habe: zuerst den Schatten des Preußenaars, der gnädig seine Schwingen über ihm breite; zu zweit den Baumesschatten des Botanischen Gartens, dem er, ein wohldotierter Blumenfürst, vorgesetzt sei; endlich den dritten, schönsten, der gelobt habe, nicht mehr von ihm zu weichen, „Antonie — das sei dir genug gesagt." Und Chamisso selbst sandte mit einem Bilde seiner Braut an Fouqué die Verse:

„Den Schlemihl genannt sie hatten,
Reich in seiner Schatten Zier,
Gönnet jetzt von seinem Schatten
Strafend einen Schatten dir."

Es ist die alte, gute Geschichte. Werther erschoß sich, aber Goethe blieb am Leben. Schlemihl stiefelt ohne Schatten, ein „nur seinem Selbst lebender" Naturforscher, grotesk und stolz über Berg und Tal. Aber Chamisso, nachdem er aus seinem Leiden ein Buch gemacht, beeilt sich, dem problematischen Puppenstande zu entwachsen, wird seßhaft, Familienvater, Akademiker, wird als Meister verehrt. Nur ewige Bohemiens finden das langweilig. Man kann nicht immer interessant bleiben. Man geht an seiner Interessantheit zugrunde oder man wird ein Meister. — Aber „Peter Schlemihl" gehört zu den liebenswürdigsten Jugendwerken der deutschen Literatur.

1911

Russische Anthologie

Der Besuch ist fort, und wieder allein im Zimmer sitzt man und sinnt. Wie nach und nach das Leben Beziehungen herstellt, reale Beziehungen zwischen uns und Sphären der Wirklichkeit, denen man ehemals, in schwanker Frühzeit, nur ein geistiges und mythisches Dasein zuzuschreiben geneigt war. Leben ist Verwirklichung, Realisierung in jedem Sinn, und eben hierdurch phantastisch; denn dem Träumer dünkt Wirklichkeit träumerischer als jeder Traum und schmeichelt ihm tiefer. Aber auch wie Verrat mutet es uns nicht selten an, zu leben, d. h. wirklich zu werden, — wie Verrat und Untreue an unserer wirklichkeitsreinen Jugend. Ja, man war jung, — schwank, rein und frei, voll Spott und Scheu und ohne Glauben, daß Wirklichkeit einem je in irgendeinem Verstande „zukommen" könne. Gleichwohl trug dann das Leben seine Wirklichkeiten heran, eine nach der anderen, kopfschüttelnd entsinnt man sich dessen. Taten geschahen an unserer Seite, Taten von Nächsten, lebensstreng, ungespäßig, fürchterlich endgültig, und wir empörten uns gegen sie, da wir sie als Verrat an gemeinsamer Unwirklichkeit von einst empfanden. Und

doch hätten wir uns nicht beklagen dürfen, denn auch wir waren schon weitgehend wirklich geworden, durch Werk und Würde, Haus, Ehe und Kind oder wie die Dinge des Lebens, die strengen und menschlich gemütlichen, nun heißen mögen; und wenn wir im stillen der Freiheit und Fremdheit auch einige Treue hielten, uns etwas vom Spott und von der Scheu der Jugend im Tiefsten bewahrten, wir lernten doch, ebenfalls solche ungespäßigen Taten zu tun. Phantastisch unvermutete Wirklichkeit, wir verkennen nicht deinen todernsten Charakter! Denn wie du dich nun gebärden magst, ob leidenschaftsbleich oder menschlich-gemütlich, — allen deinen Gestalten, wie sie zu unserer ungläubigen Erheiterung oder Erschütterung sich einstellen, eignet etwas Schreckliches und heilig Bedrohliches, aus ihrer aller Augen spricht die Verwandtschaft mit der letzten in ihrer Reihe, die uns schließlich ebenfalls „zukommen" wird, die unverkennbare Familienähnlichkeit mit dem Tode. Ja, auch zu den Wirklichkeitswürden des Todes werden wir endlich eingehen, wer hätte es gedacht, und alle Wirklichkeit, ob bleich oder heiter, trägt seine Züge.

— Nun, nun, welche Töne. Gleich auf den Tod muß eingangs zu sprechen gekommen sein? Was gibt es denn?

Besuch war da. Ein Bote aus der Welt, mit einem An- und Auftrag von außen. Es gibt eine Improvisation zu leisten, eine kleine literarische Studie für das gebildete Publikum.

— Das ist nicht viel.

O nein, es ist an und für sich wohl nur eine Bagatelle. Aber da haben wir ja im Deutschen die Redensart: „Sich etwas daraus machen." Eine vorzügliche Redensart, dichterisch geprägt! Denn man ist Dichter nicht, indem man sich

etwas ausdenkt, sondern man ist es, indem man sich aus den Dingen etwas macht. Das ist eine Definition ... Die Sache ist so: Der Bote von außen stellte Beziehungen her, phantastisch reale Beziehungen zu einer geistigen, mythischen Sphäre. Genauer: Ein alte Liebe ward ruchbar, und Wirklichkeitswürden sind ihr zugedacht, ehrenvoll wird sie betraut. Genauer noch: Eine große Zeitschrift will, zur Förderung völkerpsychologischer Kenntnisse, eine Serie von Heften herausgeben, die die Dichtung fremder Länder enthalten sollen; das nächste Heft soll als russische Anthologie erscheinen, der russischen Erzählungskunst gewidmet sein, und wir sind ausersehen, die Einleitung zu schreiben. — Eine Einleitung? Man weiß nicht recht, wie man das macht, wie man eine solche Aufgabe zur Zufriedenheit der gebildeten Leserschaft löst. Vorderhand sitzt man und sinnt.

Man war jung und schwank, und zu Kultzwecken hatte man die Bilder mythischer Meister auf seinem Tische stehen. Welche waren es? Jwan Turgenjews melancholisches Künstlerhaupt stand dort und die Patriarchengestalt des Homers von Jasnaja Poljana, eine Hand im Gürtel seiner Muschikbluse ... Exotische Meister und Kultbilder; der Dienst stolzer und kindlicher Dankbarkeit war ihrem Mythos gewidmet. Zu ersten prosaischen Gehversuchen und Selbsterprobungen hatte der eine die lyrische Exaktheit seiner bezaubernden Form geliehen. Und was war es, was uns stärkte und stützte, während unsere schwanke Jugend ein Werk trug, das sich selber größer wollte, als sie es gewollt und gemeint hatte? Es war das moralistische Schöpfertum des breitstirnigen anderen, eines Trägers epischer Riesenlasten, des Ljew Nikolajewitsch ТОЛСТОЙ.

Diese beiden also waren im Bilde vertreten, was etwas bedeuten wollte. Aber wie kannte und liebte man sie alle, die Genien dieser Sphäre, von den historisch Ferneren bis zu den kürzlicher, zu unseren eigenen Lebzeiten Verewigten und denen, die wohl gar noch, sollte man es denken, uns freilich geographisch recht sehr entrückt, im Fleische lebten und ihr Gogolsches Schicksal, ihr tiefes, groteskes und ehrwürdiges Gogolsches Schicksal zu Ende führten, indem sie ihr Fleisch bekämpften, ihr mächtiges, seherisches Fleisch, das doch viel geistiger war als ihr „Geist", — es bekämpften, weil „in Gott leben außerhalb des Körpers leben heiße", und es im ehrwürdig Grotesken schon so weit gebracht hatten, daß sie Mistreß Beecher-Stowe vor aller Welt über Shakespeare und Beethoven stellten, wie ja auch Gogol am Ende die Kunst verflucht und seine Manuskripte mitsamt dem zweiten Bande der „Toten Seelen" verbrannt hatte, worauf er allerdings in Tränen und in die Worte ausgebrochen war: „Wie stark doch der Böse ist! Soweit hat er mich gebracht."

Turgenjew hat einmal gesagt: „Wir kommen alle aus Gogols ‚Mantel' her," — ein gespenstisches Witzwort, das die unerhörte Einheitlichkeit und Geschlossenheit dieser Sphäre versinnlicht, d. h. diejenige ihrer Eigenschaften, die uns vielleicht am frühesten an sie fesselte, eine Eigenschaft von großer ästhetischer und dynamischer Wirksamkeit. Es gibt Geschichten von Alexej Tolstoi, einem modernen Kollegen, der heute im Fleische wandelt und Tee trinkt, — Geschichten, die, obgleich modern getönt und meinetwegen expressionistisch, so gogolisch sind in ihrer ausgelassen melancholischen Phantastik und Menschlichkeit, daß es zum Staunen und Lachen ist: zum Lachen vor Freude des Wiedererkennens und über so viel

Einheit und Überlieferungsdichtigkeit. Auch sind sie ja eigentlich alle auf einmal da, diese Meister und Genien, sie reichen einander die Hände, ihre Lebenskreise überschneiden einander zu großen Teilen. Gogol hat dem großen Puschkin aus seinem Roman vorgelesen, und Puschkin hat sich geschüttelt vor Lachen, bis er plötzlich traurig wurde. Lermontow ist Zeitgenosse ihrer beider. Turgenjew, was man leicht vergißt, da sein Ruhm, wie derjenige Dostojewskijs und Tolstois, der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angehört, kam nur vier Jahre nach Lermontow zur Welt und war zehn älter als Tolstoi, den er auf dem Sterbebette beschwor, „zur Literatur zurückzukehren". Und der uns ganz nahe, lebendige und hochmoderne Ssologub hat mit Turgenjew 20 Jahre lang die Zeitlichkeit geteilt und ist nur 11 Jahre nach Gogols Tode geboren!

Historisch und vor-modern mutet im Grunde nur Puschkin uns an, — der Goethe des Ostens. Er bildet eine Sphäre für sich, eine sinnlich strahlende, eine naive, heitere und poetische Sphäre. Mit Gogol setzt aber sofort das ein, was Mereschkowskij die „Kritik" oder den „Übergang vom unbewußten Schaffen zum schöpferischen Bewußtsein" nennt und was ihm zwar das Ende der Poesie im Puschkinschen Sinn, aber zugleich den Anfang von etwas Neuem, sehr Zukünftigem bedeutet. Mit einem Wort, von Gogol an ist die russische Literatur modern; es ist mit ihm alles auf einmal da, was seither so dichte Überlieferung in ihrer Geschichte geblieben ist: statt der Poesie der Kritizismus, statt der Naivität die religiöse Problematik und statt der Heiterkeit die Komik. Namentlich diese. Seit Gogol ist die russische Literatur komisch, — komisch aus Realismus, aus Leid und Mitleid, aus tiefster Menschlichkeit, aus satirischer

Verzweiflung, auch aus einfacher Lebensfrische; aber das gogolisch komische Element fehlt nirgends und in keinem Fall. Selbst Dostojewskijs epileptisch-apokalyptische Schattenwelt ist von unbändiger Komik durchsetzt, — er hat ja übrigens ausgesprochen komische Romane geschrieben, wie „Onkelchens Traum" und das vom Geiste Shakespeares und Molières erfüllte „Gut Stepanschikowo". Selbst der schwere und breitstirnige Tolstoi kann bis zur Ausgelassenheit komisch sein, zuweilen dort, wo er am moralischsten ist, wie in den Volkserzählungen. Und diese russische Komik in ihrer Wahrheit und Wärme, ihrer Phantastik und ihrer tiefen, herzbezwingenden Drolligkeit ist, wenn wir unser Herz sprechen lassen dürfen, die liebenswerteste und beglückendste der Welt, — weder der englische noch der Jean-paulinisch-deutsche Humor ist ihr zu vergleichen, von Frankreich, das sec ist, nicht erst zu reden; und wo man außerhalb Rußlands etwas Ähnlichem begegnet, da ist russischer Einfluß offenkundig, wie bei Hamsun. Was ist es denn aber, was der russischen Komik diese menschlich gewinnenden Kräfte verleiht? Dies, ohne Zweifel, daß sie religiöser Herkunft ist, — an ihrer literarischen Quelle gleich, bei Gogol, der mit ihr Schule machte, ist es nachzuweisen. „Mein ganzes Streben", sagt er in einem Brief, „geht dahin, daß jedermann, der meine Werke gelesen hat, nach Herzenslust über den Teufel lachen kann." „Den Teufel zum Narren machen", — das ist der mystische Sinn der russischen Komik, und „Herzenslust" ist in der Tat die exakte Bezeichnung für ihre Wirkungen.

„Die heilige russische Literatur", — geneigt zum Bekenntnis und zur Lobpreisung nannten wir sie als Jüngling so in einer Novelle und wußten nicht, daß fern im

dänischen Norden ein Bruder, daß Herman Bang sie schon ebenso genannt hatte. Wie weit und schön und sympathievoll ist das Leben im Geiste.

Geliebte Sphäre! Moralistisch, leidvoll, menschlich und komisch. Jugendmythos der russischen Literatur! Die persönliche Annäherung an sie im Bürgerlich-Wirklichen, die Herstellung realer Beziehungen zu ihr war ein erotischer Traum, der dann und wann Anläufe nahm, Lebenssubstanz zu gewinnen. Als ich fünfundzwanzig war oder etwas älter, hieß es, Tolstoi werde zum Friedenskongreß nach Christiania kommen und reden. Ich überrechnete meine Mittel und war dreiviertel entschlossen, ebenfalls nach Christiania zu fahren, um Tolstoi zu sehen. Er sollte eher klein von Person und großköpfig sein, wie Wagner. Aber Tolstoi wurde krank und sagte ab. So hatte ich es mir gedacht und war im Grunde wohl einverstanden damit. Tolstoi blieb Mythos.

Viele Jahre später sah ich auf dem Lande einen Herrn aus Petersburg bei mir, einen Deutschrussen, der eine russische Vortragsreise mit mir verabredete. Ich sollte in Moskau, Petersburg, Riga und Helsingfors lesen, das Nähere blieb zu vereinbaren. Das war fabelhaft. Ich würde die Nachfahren Gogols besuchen, Andrejew, Ssologub und Kusmin. Ich würde mit ihnen Piroggen essen und Tee trinken, wahrscheinlich auch eingemachte Pilze, Schnaps und Zigaretten würde es geben, und vielleicht würden sie mündlich zu mir sagen: „Erbarmen Sie sich, Väterchen!" oder: „Urteilen Sie doch selbst, Foma Genrichowitsch!" Aber dann kam der Krieg, der falsche, irrtümliche, verdammenswerte Krieg mit Rußland, weil seinerzeit irgendwelche Tölpel Bismarcks

Draht zerschnitten und so das Bündnis Rußlands mit Frankreich herbeigeführt hatten, — die Mesalliance der Demokratie des Herzens mit der Demokratie als abgestandener, akademisch-bourgeoiser Revolutionstirade, das Mißbündnis der Menschlichkeit mit der Politik, — es kam, sage ich, der Weltkrieg, und die Reise ins Gogolsche war unterbunden.

Aber nach dem Kriege hörte ich folgendes: Ich hörte von Alexander Eliasberg, daß Mereschkowskij, mit dem ich durch jenen fabelhafterweise einmal Grüße getauscht, — daß dieser, der, vor der Bolschewistenherrschaft flüchtig, sich in Warschau befinde, nach Deutschland, nach München zu kommen beabsichtige und mich besuchen werde. Dmitrij Mereschkowskij! Der genialste Kritiker und Weltpsycholog seit Nietzsche! Er, dessen Buch über Tolstoi und Dostojewskij auf meine zwanzig Jahre einen so unauslöschlichen Eindruck machte und dessen ebenfalls völlig beispielloses Werk über Gogol ich überhaupt nicht wegstelle! Man will nicht provinzlerisch scheinen, und darum erwiderte ich in bequemer Haltung, Herr Mereschkowskij werde natürlich willkommen sein. Im Innersten aber glaubte ich kein Wort. Der Mythos sitzt nicht bei einem im Zimmer. Das gibt es nicht. Und es geschah denn auch nicht. Mereschkowskij ist nicht nach München gekommen und hat mich schon aus diesem Grunde also auch nicht besucht. Leben ist Verwirklichung, aber alles hat seine Grenzen.

Statt dessen jedoch, wahrscheinlich um mich schadlos zu halten, widmete Eliasberg mir seine „Neuen russischen Erzähler", jene Blütenlese junger und jüngster östlicher Novellistik, die, ich will es hoffen, den Lesern dieses Heftes bekannt ist. Der ausgezeichnete Mittler wußte gewiß, daß ich mir aus

dieser schönen Verbindung meines Namens mit russischer Dichtung „etwas machen" würde. Wie sehr, wie tief er mich erfreute, indem er diese Verbindung und Beziehung knüpfte, was für ein kleines erotisches Fest mir der Anblick dieser Widmung bedeutete, wußte er kaum. Wahrhaftig! Ich habe einen oder den anderen der dort verdeutschten Gogolsprossen in dem Verdacht, daß er in seiner Ferne bestimmte Dinge von mir gelesen und gut gelesen hat. O holder Austausch! O schöne und sympathievolle Weite des geistigen Lebens!

Und heute nun also soll ich selber Reigenführer russischer Erzähler sein, soll deutsche Leser eingeleiten in ihre Sphäre? Was man sich nach und nach für Wirklichkeitswürden erlebt! Aber wie man aus dem Abenteuer mit Anstand davonkommt, das weiß man freilich nicht recht.

Am besten noch, ich fahre so lyrisch-persönlich fort, wie ich einmal begonnen, und bekenne erläuternd, daß mir mein Verhältnis zur russischen Literatur jetzt mehr denn je, oder eigentlich erst jetzt so recht, als eine lebenswichtige Angelegenheit, — wörtlich verstanden als eine Angelegenheit von geistig vitaler Bedeutung erscheint. In der Tat sind es zwei Erlebnisse, welche den Sohn des 19. Jahrhunderts, der bürgerlichen Epoche, zur neuen Zeit in Beziehung setzen, ihn vor Erstarrung und geistigem Sterben schützen und ihm Brücken in die Zukunft bauen, — nämlich das Erlebnis Nietzsches und das des russischen Wesens. Diese beiden. Es sind Erlebnisse von höchst unterschiedlichem nationalen Charakter, das ist wahr; man sollte auf den ersten Blick nicht denken, daß sie etwas miteinander zu schaffen haben. Dennoch haben sie dies entscheidende

und übernationale Moment gemeinsam: sie sind beide religiöser Natur, — religiös in einem neuen, lebenswichtigen und zukunftsvollen Sinn. Welches ist dieser Sinn?

Dort, wo Mereschkowskij die russische „Kritik", die mit Gogol einsetzte, als einen Fortschritt gegen die Puschkinsche „Poesie" kennzeichnet und sie den „Übergang vom unbewußten Schaffen zum schöpferischen Bewußtsein" nennt, da gibt er ihr noch einen anderen, größeren Namen: er nennt sie den „Anfang der Religion". Kritik als Anfang der Religion! Aber das ist Nietzsche! Nietzsche hat das Christentum und die „asketischen Ideale" mit den äußersten Mitteln bekämpft, er verschmähte nicht einmal die der positivistischen Aufklärung. Aber nicht um der positivistischen Aufklärung willen schleuderte er gegen das Christentum seine Blitze, sondern um einer neuen Religiosität, eines neuen „Sinnes der Erde" und um der Heiligung des Leibes willen, im Namen des „Dritten Reiches", von dem Ibsen in seinem religionsphilosophischen Drama sprach, des Reiches, dessen synthetische Idee seit Jahrzehnten über den Rand der Welt emporgestiegen ist und ihre Strahlen schon weit über die bedürftigen Länder der Menschen wirft. Seine Synthese ist die von Aufklärung und Glauben, von Freiheit und Gebundenheit, von Geist und Fleisch, „Gott" und „Welt". Es ist, künstlerisch ausgedrückt, die von Sinnlichkeit und Kritizismus, politisch ausgedrückt, die von Konservatismus und Revolution. Denn Konservatismus braucht nur Geist zu haben, um revolutionärer zu sein als irgendwelche positivistisch-liberalistische Aufklärung, und Nietzsche selbst war von Anbeginn, schon in den „Unzeitgemäßen Betrachtungen", nichts anderes als konservative Revolution.

Uns nun aber scheint, daß, seit Gogols Tagen, der Kampf um das „Reich", um das neue Menschentum und die neue Religion, um die Verleiblichung des Geistes und die Vergeistigung des Fleisches, nirgends kühner und inniger geführt wird als in der russischen Seele. Ehrwürdige Niederlagen ereignen sich in diesem Kampf, Rückfälle in den asketischen Radikalismus der Meinung, daß „in Gott leben außerhalb des Körpers leben heiße", wie denn Gogol zuletzt dem fürchterlichen Erzpriester Matthäus anheimfiel, und wie auch Tolstoi nicht „aufgeklärt", nicht „kritisch" genug war, um die leibhafte Geistigkeit, die geisthafte Leiblichkeit der Kunst zu verstehen, die in der Tat von jeher die Verkünderin des Dritten Reiches war, sondern sie an Mistreß Beecher-Stowe verriet und sich selbst verleugnete. Aber der Menschheitskampf um die wahre Aufklärung, von der Gogol in seinem „Briefwechsel mit Freunden" sagte, daß sie nicht Belehrung, Unterricht und Bildung, sondern die Durchleuchtung aller menschlichen Kräfte, der ganzen Natur des Menschen und nicht nur seines Intellektes bedeute, dieser Kampf geht weiter, im Rußland Gogols und im Deutschland Nietzsches, und ihn zu sehen, zu lieben, durch Wissen und Liebe irgendwie Teil daran zu haben, das ist es, was ich eine „lebenswichtige Angelegenheit" nannte.

Die „Süddeutschen Monatshefte" haben manches nützliche und gediegene Heft an den Tag gegeben, — ein schöneres nie, nein, kein so schönes. Das ist kein Zeitschriftenheft, das ist ein Schatzkästchen. Günstige Leserschaft! Es handelt sich um ausgewählte Proben der ersten Erzählungskunst beider Hemisphären.

Der große Puschkin beginnt — und alle werdet ihr mit mir klagen, daß er so vorzeitig wieder endet —, mitten dabei, sich auch im Erzählen als der erhabene Lyriker zu zeigen, der er war. Die Übersetzung des Gedichtes von Wolfgang E. Gröger soll, wie mir versichert wird, außerordentlich wortgetreu sein und ist dabei so wohllautend, wie man es bei Versübersetzungen selten findet. Wo ist Gröger? Kraft meines Ehrenamtes belobige ich ihn.

Es folgt die wahrhaft homerische Episode aus dem zweiten Teile der „Toten Seelen", von der man nicht glauben sollte, daß sie aus einer Zeit stammt, da Gogol schon seelisch schwer krank war und brieflich klagte: „Die Arbeit will nicht fortschreiten, jedes Wort muß ich aus mir mit einer Zange herausziehen . . ." Aber die Figur des gastlichen Fressers Pjetuch ist wohl in Stunden und Tagen gezeichnet worden, von denen der Zerquälte schrieb: „Manchmal läßt mich der Herr in seiner Gnade eine große geistige Frische und Rüstigkeit fühlen, und dann geht auch meine Arbeit frischer vorwärts . . . Wenn mir Gott noch einige gute Tage schenkt, wie ich sie zuweilen erlebe, werde ich schon irgendwie fertig werden." Herrliches Künstlerwort! Übrigens muß man sich bei Pjetuchs Gefräßigkeit erinnern, daß Gogol selbst von Natur zur Völlerei neigte, dabei aber der hypochriondschen Überzeugung lebte, daß sein Magen „widernatürlich eingerichtet" sei und „vollkommen verkehrt stehe". Dies, sagte er, hätten die berühmtesten Ärzte von Paris ihm bestätigt, was wahrscheinlich gleichfalls Einbildung war.

Der stolze und todgeweihte Lermontow erzählt mit Petschorins Stimme ein Abenteuer, und da er schweigt, beginnt schon Turgenjew, der Meister eines der vollkommensten

Werke der Weltliteratur, ich meine „Väter und Söhne". Unser Heft zeigt den Freund Flauberts, den Schüler Goethes und Schopenhauers von seiner russischsten Seite. Diese Begegnung mit der Magd Gottes, Lukerja, im Bienengarten, hat mehr als eine Stelle, bei der einem das Wasser in die Augen schießt. Daß, der Überlieferung eines russischen Kritikers zufolge, George Sand in diese Lukerja buchstäblich verliebt gewesen sein soll, möge als literarhistorische Kuriosität zur Kenntnis genommen werden. Worauf ich mit dem Zeigestab weise, ist die Schilderung des frühen Sommermorgens im Garten, — ein bezauberndes Beispiel innig-sinnlichen Naturgenusses und froh gesunden Lebensgefühls, die in russischer Dichtung sich mit dem Sinn für Krankheit und Kreuzesnot so wohl vertragen.

Krankheit und Kreuzesnot! Das Leidensidyll ist vorüber, da bricht das Leiden der Hölle aus, das in Wahrheit das Leiden dieser Erde ist: Dostojewskijs tiefes, verbrecherisches Heiligenantlitz steigt empor. Ist Tolstoi der Michelangelo des Ostens, so darf man Dostojewskij den Dante dieser Sphäre nennen. Er war in der Hölle, — zweifelt man daran, nachdem man den herzzermalmenden Traum gelesen, den Rodion Raskolnikow träumt, bevor er die alte Pfandleiherin erschlägt? — Und dann kommt Nikolai Ljesskow.

Zwei Worte über diesen. Sein Name wird wohl den meisten Lesern dieser Blätter bis heute unbekannt geblieben sein, wie er es auch mir geblieben war, bis ich kürzlich eine Erzählung, „Der Toupetkünstler", von ihm las, die ersten Ranges ist und mich auf die dreibändige Auswahl aus seinen Schriften, die nächstens erscheinen soll, außerordentlich neugierig gemacht hat. Es hat mit der Unbekanntheit

seines Namens eine besondere Bewandtnis ... Die russische Kritik nannte und nennt diesen Nàmen nicht gern, obgleich sie gelegentlich, wie durch den Mund Wengerows, zugestehen mußte, daß Ljesskow „an rein künstlerischer Kraft keinem der großen Meister nachstehe", und daß „kein russischer Schriftsteller über einen solchen unerschöpflichen Reichtum an Erfindung verfüge". Warum dies Betonen des „rein Künstlerischen"? Ljesskow hing in politischer Beziehung konservativen Meinungen an; er war Mitarbeiter reaktionärer Zeitungen und Zeitschriften und hechelte in seinen Feuilletons wie auch in seinen Romanen, die übrigens schwach sein sollen und nicht seine eigentliche Produktion ausmachen, das Westlertum, die liberale Aufklärung und den Radikalismus. Dies wurde ihm von der Kritik nie verziehen, die indessen übersah, daß er in vielen seiner meisterhaften Erzählungen Humanität, Liebe zu Mensch und Tier und Mitleid mit den Leibeigenen predigt. Auch gibt es an seinem Konservativismus nichts zu verwundern und kaum etwas zu beanstanden. Denn Ljesskow war in seinen Dichtungen, zum Beispiel auch in der mystischen Humoreske, die wir mitteilen, in dem Grade national, dermaßen ur-, erz- und grundrussisch, daß er auf der politischen Ebene, die er freilich hätte meiden sollen, notwendig als Nationalist, Slawophile und Orthodoxer sich erweisen mußte, wie Dostojewskij. Das war nur natürlich und nicht anders zu erwarten. Nicht immer und überall fallen Talent und politische Tugend zusammen. Die Freiheit aber ist darum gut, weil sie die Völker politisch abbrüht und ihre geistige Atmosphäre in dieser Beziehung duldsam macht. Was schadet es dem größten Dichter des heutigen Frankreich, Paul Claudel, daß er Royalist, Katholik und gotischer Reaktionär ist und jeden

republikanischen Tugendsinn vermissen läßt? Nichts und bei niemandem schadet es ihm. Ich weiß nicht, ob Deutschland sich heute als frei betrachtet? Wo nicht, so müßte man fortfahren, mit Grillparzer zu beten:

„Herr Gott, laß dich herbei
Und mach' die Deutschen frei,
Damit doch das Geschrei
Danach zu Ende sei!" —

Kurz, was man dem Autor der „Karamasows" wohl oder übel nachsah, das sah man dem armen Ljesskow nicht nach. Sein Name wird oder wurde wenigstens bis vor kurzem unter den großen nicht genannt. Dennoch war er nicht nur ein erstaunlicher Fabulierer, sondern schrieb auch, wie man mir versichert, das schönste Russisch und hat die Seele seines Volkes wie außer ihm nur ein einziger verkündigt. Dieser, Dostojewskij, hat eine von Ljesskows Geschichten aus dem Leben der Raskolniki, „Der versiegelte Engel", im „Tagebuch eines Schriftstellers" einer eingehenden Besprechung gewürdigt.

So viel von dem Dichter der „Teufelsaustreibung". Was sollten wir in der Enge von dem episch Größten, von Tolstoi vorführen? Ich habe die Episode des Soldaten Awdejew aus dem Chadschi-Murat empfohlen, die für die gewaltige Selbstverständlichkeit seiner Mittel und Wirkungen charakteristisch ist. Und auch, daß Anton Tschechows „Jungens" nicht mit einer möglicherweise gewichtigeren Arbeit dieses reichen Novellisten vertauscht wurde, ist auf meine Fürsprache zurückzuführen. Ich bin dafür eingestanden um ihrer tief erheiternden Lebendigkeit willen, und weil sie in ihrer Anspruchslosigkeit ein glücklichstes Beispiel russischer Komik aus bloßer Lebensfrische ist. Der Trubel bei der

Ankunft der Jungen, der nach Kälte duftende Wolodja, die Weihnachtsvorbereitungen, die Blumenfabrikation — ach, solche Dinge halten einen am Leben fest! Und diese Jungen träumen also von „Kalifornien", ganz wie die unsern? Das ist doch sonderbar. Denn welche Exotik wäre tiefer als die des östlichen Nordens? Die braune Exotik etwa, mit Wulstlippen und Schaukel-Ohrringen, ist nichts, wie uns scheint, gegen die mit eisgrünen Schlitzaugen und den Backenknochen der Steppe. Wenn einer Tschetschewizyn heißt, denkt man, so sollte er doch zufrieden sein. Aber nein, das muß nach Buffalo-Bill-Amerika durchzubrennen versuchen, wie irgendein Fritzchen Müller. Das, was du nicht bist, das ist das Abenteuer.

Der Name Ssologub fiel. „Die Birke!" sagte ich rasch. — „Sehr richtig, die Weiße Birke", antwortete Eliasberg lächelnd. Es stand schon fest, und das freute mich. Ssologub ist ein großer, kühner und phantastischer Kritiker des Lebens, aber kaum eine andere seiner Gaben liebe ich so sehr wie diese kleine Geschichte, die voll ist von seliger Bitternis, ratloser Sehnsucht, krankhafter Süße und zärtlicher Hoffnungslosigkeit.

Was Kusmin betrifft, so haben wir da den modernen Petersburger, einen hochkultivierten Typ, gelegentlich französierend, zum Rokoko geneigt aus Sinnlichkeit und Freude am Maskenspiel, Europäer, kaum noch sehr russisch. Er hat Alexandrinische Gesänge geschrieben und mutet selbst in seiner Spätheit irgendwie alexandrinisch an. Übrigens huldigt er einer strengen und melancholischen Erotik. Die Novelle hier gehört zu seinen besten. Sie ist leise erzählt, aber sehr stark. — Und dann kommt, nach Brjussows rheinischem Liebesgedicht, das wie ein Gruß von drüben ist

und in dem sich der Name des deutschen Dichters (Heine) auf v sladkoi tainje (im süßen Geheimnisse) reimt. — dann kommt zum glänzenden Schluß die Groteske des expressionistischen Gogol, Alexej Tolstoi genannt. —

Was für ein Heft! Gehe hin, mein Heft, ich habe dich eingeleitet. Und habe ich meine Sache nicht gut gemacht, — die Sache war gut. Denn Rußland und Deutschland müssen einander besser und besser kennen. Sie sollen Hand in Hand in die Zukunft gehen.

1921

Editiones insulae

Das kosmopolitische Unternehmen des Insel-Verlages macht mir großes Vergnügen, und ich denke wohl, daß auch die Leipziger Firma Freude daran erleben wird, denn die Spekulation ist gut, soweit ich urteilen kann.

Es handelt sich um vorläufig zwei Reihen von Büchern, die Sammlung „Pandora" und die „Bibliotheca mundi", die in gleichmäßiger Ausstattung die Meisterwerke der Weltliteratur in den Ursprachen — auf deutsch, russisch, französisch, italienisch, spanisch, englisch usw. — vereinigen oder in Zukunft vereinigen sollen. Der Pandora-Typ ist wohlfeil. Er ist den Bändchen der bekannten Insel-Bücherei nachgebildet, die vor dem Kriege 50 Pfennig das Stück kosteten: bunt kartoniert, mit weißem Etikett, sehr angenehm gedruckt, und zwar auch die deutschen Werke, wie der Tell, die Scuderi, Der Waldsteig, Hermann und Dorothea, Angelus Silesius, Der Taugenichts, in weltläufiger Antiqua, damit die Herren Fremden sich nicht zu plagen brauchen. Der Preis ist 4,50 Mk. oder $1\frac{1}{2}$ Schweizer Franken, $3\frac{1}{2}$ französische Franken, oder zum Beispiel 1,30 schwedische Kronen, oder 1 Schilling, oder 25 Cent. Wie er sich für Rußland, für Österreich stellen mag, bleibt ungeklärt.

Die „Bibliotheca mundi“, die sich vorderhand aus sieben Bänden zusammensetzt, während von der „Pandora“ schon vierzig vorliegen, hat solennes Format und gediegene Ausstattung: Baudelaires „Fleurs du Mal“, eine russische Anthologie, Kleists Erzählungen, die „Trois drames“ von Musset stellen sich in noblen hellbraunen Pappbänden mit pergamentgesäumtem Rücken und goldenem Signet auf dem Deckel dar und kosten pro Band 25 Mk., was sich in den Werten der nördlichen und westlichen Länder sehr milde ausnimmt. Für das Auslandsgeschäft kommt diese kostspieligere Sammlung vielleicht sogar mehr in Betracht als die billige. Die Pandora-Bändchen, so schmuck sie sind, werden im Wettstreit mit den wohlfeilen Editionen des Auslandes möglicherweise keinen leichten Stand haben. Daß aber zum Beispiel eine so noble Ausgabe der „Fleurs du Mal“ heute in Frankreich für 12 Fr. zu haben sein sollte, ist unwahrscheinlich.

Desto willkommener wird die Pandora-Bücherei dem Inlandmarkte sein, denn das Bedürfnis nach erschwinglichen Originalausgaben der Weltliteratur ist ohne Zweifel groß in Deutschland, und was im besonderen die russischen Bände betrifft — ich entziffere die Namen Turgenjew und Dostojewskij —, so werden sie schon aus dem Grunde ihr Publikum haben, weil, wenn ich nicht falsch unterrichtet bin, heute gut und gern eine halbe Million Russen bei uns leben. Zuletzt wäre es nicht schlecht, wenn eine deutsche Firma den acht oder zehn russischen Verlagsanstalten, die sich nachgerade im Reiche aufgetan, ein wenig den Wind aus den Segeln nähme.

Einige deutsche Nummern der Pandora-Reihe wurden genannt. Um ein Bild von dem bunten Reichtum zu geben,

den die Sammlung schon heute aufweist, sei einiges Weitere angeführt. Es sind da die französischen Klassiker und Romantiker, eingeschlossen Balzac, von dem eine weniger bekannte Erzählung „Jésus-Christ en Flandre" gewählt wurde; dazu ein Bändchen Stendhal und solche Dinge wie „Les Aventures du Calife Haroun-al-Raschid" von Galland. Aus dem englischen Sprachbereich sind schon fast alle großen Namen da: Es fehlen weder Shakespeare, der mit den Sonetten vertreten ist, noch Milton, Pope, Byron, Shelley, Longfellow oder Browning. Essays von Emerson und Macaulay liegen vor. Und Nummer 13 fängt an: „Marley was dead, to begin with." Sechs Boccaccio-Novellen, Petrarcas „Trionfi", die „Pensieri" von Leopardi sind vorhanden, Cervantes und Calderon findet man eingereiht, und dazwischen zeigt sich die „Germania" von Tacitus.

Das alles ist offenbar nur ein Anfang. Nicht nur, daß sowohl von der „Pandora" wie von der „Bibliotheca mundi" Zweite Reihen vorgesehen sind, deren Programm sehr großartig anmutet, sondern auch eine dritte Sammlung ist noch geplant, „Libri librorum" geheißen, die Dantes Opera omnia, den ganzen Homer, das Nibelungenlied, den „Raskolnikow" und die „Contes drôlatiques" umfassen soll. — Auch der Generaltitel des ganzen Entwurfes ist dankenswerterweise nicht in Esperanto, sondern in dem Weltidiom jener Zeit abgefaßt, in der alles gute Europäertum seine historischen Wurzeln hat, falls es welche hat . . . Er lautet wie die Überschrift dieser Zeilen.

Ich schreibe für ein national gerichtetes Blatt und muß damit rechnen, daß einer oder der andere meiner Leser das Haupt zu der Frage erhebt, ob knappe zwei Jahre nach

dem Triumph der „Gerechtigkeit" ein Internationalismus, wie er aus dem hier angezeigten Unternehmen spricht, der deutschen Würde eigentlich anständig sei. Die Frage ist ehrenwert, aber Witz, scheint mir, hat sie weniger als die Tatsache, daß ausgemacht wir heute den andern ihr Bestes vermitteln, weil wir es selber nicht missen können. Wir lassen das eigene Gut mit unterlaufen, wonach, wie es scheint, in der Welt keine kleine Nachfrage besteht. Nie wurden wir mehr übersetzt und zwar nicht nur in den slawischen und skandinavischen Ländern, wie schon ehedem, sondern auch von Frankreich, Italien, Spanien, Amerika. Valuta-Angelegenheit und Form der Exploitierung ist das nicht ganz allein. Daß man nach diesem Krieg draußen nach deutschen Dingen neugierig sein werde, war vorauszusehen. Unsere Sündhaftigkeit ist eben recht, politisch dies und jenes zu stützen. In höherer Sphäre kümmert man sich nicht sehr um sie, und sind wir verworfen, so scheinen wir doch nicht nur in finanzieller Hinsicht „interessant" zu sein.

Charakteristisch wenigstens wird man das Insel-Werk nennen müssen. Den Wert eines sehr sprechenden Dokuments deutscher Weltbedürftigkeit, eines Kosmopolitismus, der national ist, wird man ihm zubilligen. Lust am Charakteristischen aber, die Neigung, es um seiner selbst willen gut und erhaltenswert zu finden und es gegen demokratische Einebnung zu verteidigen, ist der Ursprung aller Bejahung des Nationalen. Nur daß man freilich auf diese Weise zum Nationalisten nicht nur pro domo, sondern auch für die andern wird, was wiederum kaum noch als Nationalismus, sondern beinahe schon als das Gegenteil anzusprechen sein dürfte. Es hat eben mit Nationalismus und Europäertum

eine heikle Bewandtnis, und schwer wird es immer sein, sich da zu halten und zu stellen.

Man hat wohl gesagt, oder könnte sagen, der deutsche Geist dürfe nicht gar zu deutsch sein, wenn er recht deutsch sein wolle, und das sei das deutsche Paradoxon. Aber ist dieses Paradoxon wirklich so ganz besonders deutsch und nicht viel mehr — europäisch? Ich meine: Handelt es sich bei dem Universalismus, dessen die Insel-Bibliothek ein Zeugnis ist, nicht vielleicht um schöne Reste und Trümmer eines großen seelischen Einheitsbaues, edle Trümmer, wie sie in allen Ländern der Christenheit vorhanden sind und nach jahrzehnte-, jahrhundertelanger Verschüttung immer wieder zutage gefördert werden? Ein Franzose des neuen Geistes, ein Mitschöpfer und Initiator dieses neuen, stark germanisch infiltrierten, stark antilateinischen Geistes, André Suarès, Melancholiker, Musiker, Aristokrat, Nordmensch und Liebhaber des Meeres, hat geschrieben: „Es ist die Bestimmung des französischen Geistes, daß er nicht französisch genug ist, wenn er nicht auch europäisch ist . . . Ich weiß nur eine Art, ein guter Europäer zu sein: mit Macht die Seele seiner Nation haben und sie mit Macht nähren von allem, was es Einzigartiges gibt in der Seele der anderen Nationen, der befreundeten oder der feindlichen. Die feindlichen sind uns befreundet in dem, was sie Großes haben; und wenn wir der Schönheit gehören, gehören uns ihre schönsten Werke . . . Europäsch sein: deutsch sein mit Goethe und Wagner; italienisch mit Dante und Michelangelo; englisch mit Shakespeare; skandinavisch mit Ibsen; russisch mit Dostojewskij: alle diese Gewalten an sich reißen und sich nicht verlieren dadurch, daß man sich in sie ausströmt." — Kann man sich „deutscher" ausdrücken? Er

sagt freilich an anderer Stelle: „Ein Europa wird es nur geben, wenn der Genius Frankreichs am Ruder bleibt.“ Ha, nun, dann war es am Ende für einen Deutschen, will sagen für den Sohn eines Volkes, dem der von Suarès gefeierte Universalismus keine Errungenschaft von gestern ist —, dann war es am Ende für einen solchen gar kein so untilgbarer Schimpf, wenn er Anno 14 dafür hielt, daß nur, wenn der Genius Deutschlands am Ruder bleibe, es „ein Europa geben könne“?

Nicht leicht, wie gesagt, sich richtig zu halten und zu stellen. Der Insel-Verlag jedenfalls, mit seinen Editionibus, hat es getroffen. Wir machen ihm unser Kompliment und unsern Glückwunsch.

1920

Über eine Szene von Wedekind

Während man sein Lebenswerk feiert, dieses tief deutsche, tief fragwürdige, von grenzenlos verschlagenem Geiste schillernde Werk, will ich nur von einer Szene sprechen — auch das nicht, ich will nicht darüber reden, ich werde sie kaum kommentieren, ich will nur daran erinnern, sie auf einen Augenblick aus der Welt seiner Gesichte herausheben, weil ich nicht weiß, ob man ihrer hinlänglich acht gehabt, und sie mir selbst wieder vor Augen führen, wie ich sie vor Jahren einmal — nur einmal — auf dem Theater sah. Seitdem ist sie „meine Szene", nichts geht mir darüber in seinem Werk, nichts hat mich getroffen wie sie, ich denke zuerst an sie, wenn ich an diesen Dichter denke, und ich nickte zufrieden, als er mir eines Abends, oder gegen Morgen — es sind ja wunderliche Tageszeiten, zu denen man mit ihm plaudert —, als er mir nachts einmal zugestand, daß er um dieser Szene willen das Stück geschrieben habe.

Sie steht im „Marquis von Keith", im fünften Akt, ganz gegen das Ende; es ist die letzte, die Scholz und Keith miteinander haben. Ich sah das Stück in München, im „Schauspielhaus", mit Wedekind in der Titelrolle. Man

kennt sein Spiel, das nicht Kunst, nicht Schauspielerei, sondern eine beklemmende Wirklichkeit ist, atemlos, linkisch, schamhaft-emphatisch und erschütternd lächerlich, wie seine Seele. Er war bankerott, noch einmal, auch diesmal, und zwar gründlich. Die Bürger hatten „ergebenster Diener" gesagt. Anna war fort. Er hatte ihr atemlos und schamhaft-emphatisch die Tirade zugeschleudert: „Ich gebe dir mit Freuden, wenn es mit mir vorbei sein soll, was ich von meiner Seelenglut in dich hineingelebt, auf deine Karriere mit. Aber wenn du dich vor deinem Künstlerlos hinter einen Geldsack verschanzest, dann bist du heute schon nicht mehr wert als das Gras, das dereinst aus deinem Grabe wächst!" Aber sie war dennoch fort. Er war allein. Auf einem Knie, die plumpen Hände auf seinem einsamen, grundwunderlichen Herzen, keuchte er atemlos und linkisch: „Ah! Ah! Das ist der Tod!" Dann stapft er auf seiner dicken Sohle zum Schreibtisch, ergreift die Briefe, will seiner Angebeteten nach . . . und in der offenen Tür tritt ihm sein Gegenspieler, Ernst Scholz, der gescheiterte Moralist, entgegen.

Das ist Absicht; etwas Unheimliches kündigt sich an. Es wird nicht gemeldet, es klopft nicht an, es kommt auf keinem gesellschaftlichen Wege. Es „tritt ihm in der offenen Tür entgegen", still und gefaßt, wie aus dem Boden gewachsen. Wedekind stiert die Erscheinung einen Augenblick an und humpelt dann ins Zimmer zurück, um sich mit ihr auseinanderzusetzen.

„Ich wollte eben zu dir ins Hotel fahren", sagte er. Und der andere gibt eine erste Andeutung, weshalb er so still und gefaßt ist. „Das hat keinen Zweck mehr", sagt er mit toter Stimme. „Ich reise ab."

„Dann gib mir aber noch", beeilt Marquis Wedekind sich zu sagen, „die zwanzigtausend Mark, die du mir versprochen hast!"

Nein, das tut der Moralist nicht.

Aber die Bürger! Der Direktionsposten!

Dann erst recht nicht. — Sie zanken sich einen Augenblick. Scholz nennt Wedekind nutzlos, und dieser ihn einen Parasiten. Dann macht Scholz eine zweite Andeutung: „Lassen wir den Wettstreit", sagt er. „Ich leiste den großen Verzicht."

Das versteht Wedekind nicht. Der Moralist fügt hinzu: „Ich habe mich von meinen Illusionen losgerissen."

Auch das findet Wedekind noch vieldeutig. Da sagt der Moralist mit stiller, toter Stimme:

„Ich gehe in eine Privatheilanstalt."

Das Gespräch ist nun so komponiert, daß vorderhand nur von Scholzens persönlichem Entschluß, von seinem eigenen Übertritt in die „Privatheilanstalt" die Rede ist. In der berühmten, grundunheimlichen, kalt-superlativischen Rhetorik Wedekinds wird dieser Übertritt moralisch abgehandelt. Der „Marquis" spricht empört von Verrat an der eigenen Person, von Menschenwürde, — aber es handelt sich nur um den anderen. Scholz verteidigt sich, indem er bemerkt, daß nur der seiner Menschenwürde verlustig gehe, der jene Beschränkung gegen seinen Willen über sich verhängen lassen müsse. Das ist bemerkenswert. Der Dichter, der ihm diese Replik in den Mund legt, glaubt zu wissen, daß Wahnsinnige oder solche, die man so nennt, das größte Verlangen nach der „Versorgung" tragen. Ich habe es aus seinem Munde, daß der Schriftsteller Oskar Panizza ausdrücklich nur deshalb nackt auf der Straße

getanzt habe, um interniert zu werden. Ich nehme an, daß er es nicht getan haben würde, wenn er es nicht auch sonst für angemessen und notwendig gehalten hätte. Aber das hindert nicht, daß er den Zweck damit verbunden haben mag, in Gewahrsam zu kommen. Auch Scholz will das; aber daß er es will, beweist, daß er hineingehört. Er ist mürbe und reif.

Scholz seinerseits begründet seinen Entschluß moralisch. „Es ist die letzte Pflicht," sagt er, „die mein Geschick mir zu erfüllen übrig läßt." Denn, sagt er, Gott sei's geklagt, bleibe ihm keinerlei Zweifel mehr daran, daß er anders geartet als andere Menschen sei. „Gott sei Dank", ruft Wedekind, „habe ich nie daran gezweifelt, daß ich anders geartet als andere Menschen bin!" „Du?" antwortet Scholz dem Marquis ... „dich hielt ich bis jetzt für den abgefeimtesten Spitzbuben; ich habe auch diese Illusion aufgegeben. Der Spitzbube hat Glück ... du hast nicht mehr Glück als ich, und du weißt es nicht. Darin liegt die entsetzliche Gefahr, die über dir schwebt."

Und er rückt näher, er verteidigt nicht mehr nur seinen eigenen Entschluß, er wird aggressiv. „Deswegen komme ich noch einmal her", sagt er. Und dann sagt er das zweite:

„Ich habe die heilige Überzeugung, daß es für dich das beste ist, wenn du mich begleitest."

Welche Vehemenz und Innigkeit der Diktion! „Die heilige Überzeugung"!

„Wohin?" fragt Keith; vielleicht fragt er es nur, um Zeit zu gewinnen. Und still, sanft und überzeugungsvoll wiederholt Scholz noch einmal ausdrücklich:

„In die Anstalt."

Der Marquis schreit nicht auf über das, was sein Partner da in Wedekinds Auftrag gesagt hat. Er entgegnet mit einer Frechheit:

„Gib mir die dreißigtausend Mark," sagt er (jetzt sind es schon dreißigtausend), „dann komme ich mit."

„Wenn du mich begleitest," antwortet Scholz und schüttelt still den Kopf, „so brauchst du kein Geld mehr." Und nun lockt er ihn. Er malt ihm die frommen Annehmlichkeiten des Lebens aus, das ihn an seiner Seite erwartet. Es wird ein behaglicheres Leben sein, als der gehetzte Spitzbube es jemals gekannt hat. „Wir halten uns Wagen und Pferde, wir spielen Billard . . ."

Keith tut, als höre er nicht. Es ist genau, als hätte er sich die Ohren mit Wachs verstopft, so wenig hört er. Er antwortet nicht anders, als indem er laut und inständig nach „den dreißigtausend Mark" verlangt (gleich werden es vierzig sein), die ihm über die „momentane Krisis" hinweghelfen sollen.

Da nennt Scholz ihn geradezu einen Wahnsinnigen. „Ich gebe solche Summen keinem Wahnsinnigen!" sagt er. Und es folgt ein kurzes, schauerliches Replikenspiel mit dem Begriff, dem Problem des Wahnsinns.

„Du bist der Wahnsinnige!" ruft Keith. (Denn Scholz hat ja kapituliert und geht in die Anstalt.)

„Ich bin zu Verstand gekommen", erwidert Scholz. (Denn er hat ja eingesehen, daß er wahnsinnig ist.)

„Wenn du dich in die Anstalt aufnehmen lassen willst, weil du zu Verstand gekommen bist," resümiert Keith, „dann — geh hinein."

Und der andere versetzt ihm grob und grausam:

„Du gehörst zu denen, die man mit Gewalt hineinbringen muß!" Das sind Wechselreden durchaus ungeheuerlicher

Art, unerhört auf dem Theater, entsetzenerregend in ihrer pointierten Nacktheit. Dieser sogenannte Scholz weiß zu versuchen wie der Teufel. Vielleicht ist er der Teufel? Nachdem er seinem Opfer das Glück des Asyls geschildert, schildert er ihm die Qualen, die hier draußen noch seiner warten. Als er einfach das Zuchthaus nennt, schreit der Marquis nur: „Schweig!!“ Aber als er von der Rachsucht der menschlichen Gesellschaft spricht und sagt, daß sie den „anders Gearteten“ als Verbrecher aburteilen, ihn „allen möglichen mittelalterlichen Martern unterwerfen“ werde, da geschieht es zum erstenmal, daß Keith ihn leidenschaftlich zu gehen bittet.

Was sind denn das eigentlich für „mittelalterliche Martern“, von denen der Teufel da spricht und von denen der Marquis, nachdem er so vieles gehört, durchaus nicht hören kann? — Mereschkowski erzählt von dem infernalischen Streit, den die Leute um Gogols arme Seele geführt hätten. Sie sahen einen Dämon in ihm, eine Karikatur, ein Gespenst, etwas ganz Phantastisches, aber keinen Menschen, oder wenigstens keinen richtigen Menschen. Sein Freund Pogodin nannte ihn offen „ein ekelhaftes Geschöpf“. Ein anderer erklärte, daß er es für schlechterdings unmöglich achte, Gogol einfach als Menschen zu lieben. Sein Freund und Schüler Schewyrow stellte „eine seelische Unsauberkeit“ bei ihm fest, die „von grenzenloser Selbstliebe komme“, und jemand schrieb, er sehe in Gogol „das Opfer eines teuflischen Hochmuts“. Ferner beschuldigten sie ihn der Heuchelei und versicherten, er sei „reif für ein Kloster oder — Irrenhaus“. Aber in demselben Atemzug nannten sie ihn einen „Propheten“, „Heiligen“ und „Märtyrer“. Eine gutmütige Stimme hielt dafür, er habe alle gut

amüsiert, sein ganzes Leben habe er nur darauf verwendet, dem Publikum als Affe zu dienen. Andere jedoch einigten sich auf die Formel von dem Schwindel im Wahnsinn, und das waren die ganz Feinen. Gogol sei wirklich verrückt, schrieb Aksakow, darüber bestehe kein Zweifel mehr. Doch in seiner Verrücktheit sei auch viel Schwindel. Denn unter den Verrückten gebe es Schwindler und Gauner, wie er, Aksakow, es selbst oft gesehen habe, und bei diesen sei die Geisteskrankheit besonders abstoßend und elend. „Endlich", sagt Mereschkowski, „hielt Gogol es nicht mehr aus und stöhnte: ‚Sie sezieren den lebenden Körper eines lebenden Menschen, — das kann ja auch der kräftigste Mensch nicht aushalten!'"

Ist es dies? Ist vielleicht dies gemeint?

Aber während Scholz seinem Jugendfreunde noch mit sanfter, toter Stimme zuredete, hatte sich eine ganz seltsame und extravagante Veränderung der äußeren Situation vollzogen. Der Marquis stand nicht mehr auf dem Fußboden. Er war mit seiner dicken Sohle rechts vorn auf den Schreibtisch geklettert, — oben auf der Platte stand er und hielt sich am Fensterkreuz fest!

Was sollte nun das? Nie hatte ich etwas Sonderbareres auf dem Theater gesehen! Es war ein Einfall des Regisseurs Wedekind; in seinem grundwunderlichen Kopf hatte er es sich so ausgedacht. Schien ihm der Schreibtisch nicht fest genug, um sich daran festzuhalten? Mußte er hinauf, um sich oben ans Fensterkreuz zu klammern? Und gar so fest mußte er sich also halten?!

„Geh! Geh!" stöhnte er. Und:

„Komm, komm!" erwiderte der andere an der offenen Tür und winkte langsam-still mit dem ganzen Arm, —

winkte gespenstisch und lockend in den Frieden, dorthin, wo man nur noch „spazierenfährt und Billard spielt" . . . Es ist grauenerregend. Der Schwindler und der Wahnsinnige bitten einander flehentlich: der Schwindler den Wahnsinnigen, daß er gehen — der Wahnsinnige den Schwindler, daß er zum Billardspielen kommen möge. Aber er hält sich fest, — er, der zynische Idealist, der Abenteurer und inbrünstig Gläubige, für den das Leben „kein Puppenspiel" ist, den man für „ein Ungeheuer an Gewissenlosigkeit" gehalten hat, und dem ein kleines Mädchen sagen mußte, daß er so dumm, so dumm sei wie die Nacht und sich von den gemeinsten Gaunern geduldig den Hals abschneiden lasse, worauf er in seiner Frömmigkeit erwiderte, daß es besser sei, Unrecht zu dulden, als Unrecht zu tun, er, der „seinen Glauben nicht auf der Folter widerruft" und der tatsächlich beständig auf der Folter liegt, — er klammert sich fest dort oben an sein Fensterkreuz, er schreit endlich verzweifelt nach seinem Laufjungen, und der Versucher verschwindet.

— Nochmals, es ist eine ungeheuerliche Szene. In einem nichtssagenden modernen Zimmer wechseln zwei Männer in bürgerlicher Kleidung kurze und glasklare Repliken. Aber dahinter spukt und lockt ein Mysterium. Es ist das Mysterium der Abdankung. Wer es fassen kann, der fasse es.

Wedekind hat Größeres, Grasseres, äußerlich Kühneres entworfen, das ist sicher. Aber in meinen Augen ist die letzte Szene zwischen Scholz und Keith das Schrecklichste, Rührendste und Tiefste, was dieser tiefe, gequälte Mensch geschrieben hat.

1914

Zum Tode Eduard Keyserlings

Graf Eduard Keyserling ist gestorben, der das Schauspiel „Frühlingsopfer" schrieb, der Dichter so hoher, bescheidener, reiner und unvergänglicher Erzählungen wie „Beate und Mareile", „Wellen", „Bunte Herzen" und „Abendliche Häuser". Es fehlt viel, daß die Nachricht seines Hinscheidens uns mit der grotesken Feierlichkeit berührte, die der neulich empfangenen und empfundenen vom Tode Wedekinds innewohnte — Wedekinds, mit dem Keyserling zu Anfang seines Aufenthalts hier in München natürlich in persönliche Berührung kam, von dessen Person er die seine dann aufs bestimmteste und für immer trennte und über den er denken mochte, wie Fontane über Strindberg: „Solche Genies sollten gar nicht existieren, und wenn das Genietum so was fordert, so bin ich für Leineweber." Er wird, wie jener, nach einer kleinen Pause hinzugefügt haben: „Es bleibt andererseits wahr, daß man die wichtigsten Aufschlüsse, Bekenntnisse, Handlungen immer oder doch fast immer den fragwürdigen Personen zu danken hat." Ein bezeichnendes „Andererseits", das ihn nicht hinderte, die menschliche Scheidung mit jener stillen, aber entschiedenen Handbewegung zu

vollziehen, die wir an einigen seiner Schloßherren kennen; denn er war menschlich fest, er fürchtete sich nicht; er war, der er war, und wußte, daß es darauf ankommt, Charakter zu haben und seinen Instinkten Treue zu halten. Mörike hat gesagt, er hätte mit Heine, seiner tiefen Falschheit wegen, nicht eine halbe Stunde lang in demselben Zimmer atmen mögen. Er sprach als Persönlichkeit.

Es ist merkwürdig, wie wenig das Talent verbindet. Künstlertum an sich schafft nicht die mindeste Solidarität, so wenig wie Geist das tut; der Geist ist nicht organisierbar, und die Meister sind einander die Fremdesten. Schopenhauer hat auf Hegel geschimpft wie ein Rohrspatz. Tolstoi hat sich um Dostojewskij nie auch nur gekümmert, wenn er sich auch beim Tode des anderen vorlog, er habe ihn geliebt. France und Claudel sind zwei derart verschiedene Ausbrüche des französischen Wesens, daß sie rein nichts miteinander gemein haben als den Namen des Dichters. Künstlertum ist keine irgendwie einheitliche und zusammenfassende Lebensform. Es ist eine Übertragung, Vergeistigung, Sublimierung grundverschiedener Instinkte, Lebenshaltungen, Sittlichkeiten und Blutsüberlieferungen — ich meine es so etwa, wie Schopenhauer an Goethe schrieb, daß Treue und Redlichkeit, Eigenschaften also, worin die Ehre seiner kaufmännischen Vorfahren bestanden habe, und die ursprünglich nur das Praktische beträfen, bei ihm ins Theoretische und Intellektuale übergegangen seien. Was Keyserling angeht, so ist ja nicht nur sein Werk die Verklärung und melancholische Ironisierung, die Kunstwerdung seines feudalen Heimatmilieus, sondern sein Künstlertum selbst ist die Sublimierung, Übertragung, Vergeistigung adeliger Lebensstimmung, adeliger Leichtigkeit und Verpflichtung, adeliger Diskretion, Haltung,

Reinheit, Anmut und Strenge. Indem er Künstler wurde, hörte er nicht auf, ein Edelmann zu sein; sondern als Künstler war er, auf höherer Ebene, nur noch einmal ein Edelmann. Grinsende Fragwürdigkeit und fallsüchtiges Bekennertum wies er aus seiner Sphäre — wenn auch in Unkenntnis nicht über jenes „Andererseits".

Man wird sagen: „Nun, es gibt eine Rangordnung! Er wird hoffentlich gewußt haben, wer Wedekind war und wer Eduard von Keyserling." Sicher wußte er es, doch, denke ich, ohne Devotion. Rangordnung ist sehr gut, aber ich glaube, das Reich der Persönlichkeit ist eine Demokratie von Königen. Ist man überhaupt etwas, so ist man, finde ich, außer Vergleich. Meisterschaft ist ein Positiv, der keine Komparation verträgt; Persönlichkeit hat absoluten Rang, und es ist plump, ihr mit Vergleichung zu nahe zu treten. Keyserling aber war ein Meister und eine Persönlichkeit, — große Worte das zu jeder Zeit und namentlich heute, wo Schule und Gesinnungsorganisation das Feld behaupten. —

Man wird den Namen Fontanes immer nennen, wenn von Keyserling die Rede ist. Die Aszendenz ist deutlich. Es gibt Stellen bei Keyserling, Dialogstellen zumal, die wörtlich so bei Fontane stehen könnten. Ein Beispiel: Auf Schloß Kadullen hat es Irrungen gegeben, einen Einbruch des Lebens und der Leidenschaft, einen unmöglichen Ausflug der Haustochter ins „Glück", in die „Freiheit". Todesstille. „La pauvre petite, elle est perdue." Auf Schloß Kadullen leben als höhere Dienstboten ein Herr Post und ein Fräulein Demme. Herr Post sagt zu Fräulein Demme: „Man sieht doch, diese sogenannte vornehme Kultur hält nicht stand, es ist doch manches innerlich faul." Worauf

Fräulein Demme „ihre kurzen Locken schüttelnd" antwortet: „Es fehlt eben an innerer Freiheit." — Nichts kann fontanischer sein als diese Art, über Gesetz und Sehnsucht ein ordinäres Ressentiment sprechen zu lassen, damit auf seine Kosten, durch die Lächerlichkeit, die es sich dabei zuzieht, ihr Konflikt an Würde und Lebensmelancholie gewinne.

Es ist dieselbe Distanzierung und Durchheiterung einer feudalen Wirklichkeit bei Fontane und Keyserling — der märkischen dort, der baltischen hier. Eine sehr ähnliche geistige Stimmung bei beiden, Skepsis und Resignation. Dieselbe Grazie des Plauderns, diese gehobene Lässigkeit, diese Kunst einer unbeschreiblich wohltuend stilisierten Mundgerechtheit der Wechselrede. Und doch sind die Unterschiede der Generationen deutlich. Es fehlt bei Keyserling die Breite, das Behagen, der lange Atem, die gesunde Furchtlosigkeit vor dem Langweiligen, die der Erzählungskunst von 1860 noch eignete. Sein Werk ist schmaler, graziler, später, wählerischer, es hat nervöseren Puls; der Blick auf das Leben ist kälter geworden, die Ironie geistiger, das Wort präziser, der Gesamthabitus ungemütlicher, künstlerischer und weltläufiger — man spürt die Europäisierung der deutschen Prosa seit 1900.

Ich finde die Namen Fontanes und Iwan Turgenjews in jedem Nekrolog; ich vermisse einen dritten, uns näheren, den teuren, traurigen Namen Herman Bangs. Es ist sicher, daß sie sich einander sehr nahe gefühlt haben, der dänische Patrizier und der ostpreußische Junker. Ein kleiner Artikel oder Brief zum Lobe Keyserlings, geschrieben für eine deutsche Zeitschrift, die „Neue Rundschau", war beinahe die letzte literarische Äußerung Bangs vor seinem schrecklichen Virtuosen-Ende. Und Keyserling, — man fühlt

wohl, wenn man bei ihm ist, daß er das schmerzliche Werk des Dänen gut gekannt, daß er es geliebt und daran gelernt hat, wie vielleicht nur ein Deutscher zu lieben und zu lernen versteht. „Wellen", das ist ein Turgenjew-Titel; aber „Abendliche Häuser", so hätte auch Bang eines seiner Bücher nennen können; und es gibt einen Tonfall, der ihnen innig gemeinsam ist, einförmig wie Tropfenfall in einer Höhle, kurze Dialogworte, nichtssagend, aber gesättigt mit Stimmung. Frauen warten bei beiden, worauf? „Wenn man nur wüßte, worauf man wartet," — bei welchem von beiden steht das? Ich weiß es im Augenblick selbst nicht mehr. — Freilich ist Keyserling, obgleich äußerst künstlerisch, weniger Artist und Exzentrik, weniger pariserisch-virtuos als Bang, er hat nicht dessen flimmernden Impressionismus, und wie ihn, geistig, eine gewisse Bonhomie näher zu Fontane stellt, so teilt er mit Turgenjew und überhaupt mit der Erzählung der bürgerlichen Epoche noch die Humanität der epischen Linie, die der gequältere und extremere Bang nicht mehr kennt. Was sie zu Brüdern macht, ist die tiefe Sympathie mit dem Leide, mit dem, was hoffnungslos vornehm, dem Glücke fremd, dem Tode verpflichtet ist. Sie haben dieser Sympathie und Verbundenheit die Treue gewahrt, niemals das Kreuz verraten, niemals die Farbe des Lebens auf ihre Wangen geschminkt. So war es anständig. Daß ihnen, obgleich sie sozusagen Gesellschaftsschilderer waren, völlig die soziale Attitüde fehlt, daß sie durchaus auf das Menschliche und Poetische gerichtet sind, ihre Kritik dem Leben, nie der Gesellschaft gilt, hängt damit zusammen.

Ich möchte noch anmerken, daß Keyserling niemals im engeren Sinne des Wortes „geschriftstellert" hat. Ich wüßte

nicht, daß irgendeine kritische Äußerung, irgend etwas wie Urteil, Meinung und „Stellungnahme" von ihm existierte. Dies ist der Reinheit seines Bildes sehr zuträglich. Auch begreift sich, daß dem Künstler, der aus der Gebundenheit seiner Kaste zur Kunst gelangte, diese vor allem Freiheit bedeutete. Der Redende, Meinende aber ist nicht frei, nur der Bildende ist es. Die Kunst war ihm Zweifel, Güte, Selbstzucht, Melodie und Traum. Er war kein Führer; aber er wird immer geliebt werden.

1918

Brief an Hermann Grafen Keyserling

Der Plan, von dem Sie mir Mitteilung zu machen die Güte hatten, und dessen Verwirklichung durch den lebhaft empfänglichen Sinn eines deutschen Fürsten gesichert scheint, nämlich in Darmstadt eine auf Ihren Namen zu taufende „Stiftung für freie Philosophie" zu errichten, eine Anstalt ungeschauten Typs, die Heimstätte und Schule nicht eigentlich wissenschaftlicher Forschung, sondern schlechthin der Weisheit wäre; — dieser Ihr Plan beschäftigt mich angelegentlich, seit ich Ihren Brief und nun auch wiederholt die bedeutende Druckschrift gelesen, worin Sie mit so viel leidenschaftlicher Präzision und logischer Energie Ihre Idee begründen und entwickeln. Lassen Sie mich Ihnen danken für die tiefe geistige Bewegung, die Ihr ordnendes Denken und Ihr eiferndes Wollen mir mitteilten, und lassen Sie es mich öffentlich tun in der Hoffnung, diese Bewegung damit ein wenig weiterzuleiten, Teilnahme und Zustimmung vielleicht da und dort zu erregen oder zu beleben. Denn der Eindruck, den die Nachricht, ihrer Neuheit und Schönheit ungeachtet, auf unsere Öffentlichkeit bisher gemacht, ist befremdend gering, soviel ich sehe. Einige Zeitungen vermerkten sie knapp, unter anderen, nicht gerade ebenbürtigen,

in Perldruck, das war alles. Und doch handelt es sich nicht um ein Unternehmen irgendeines obskuren Querkopfes und unbeauftragten Beglückers, sondern der Name des Mannes ist im Spiel, der uns, es sind wenige Monate, eines der reichsten Bücher der letzten Jahrzehnte, das „Reisetagebuch eines Philosophen" schenkte, und dem die Nation in ihrer dunkelsten Stunde den geist- und trostreichsten Zuspruch, die bewunderungswürdige Abhandlung von „Deutschlands wahrer politischer Mission" zu danken hatte.

Es war in der Tat diese Schrift mit ihrem Gedränge von befreiend wahren und unendlich sympathischen Gedanken, die mich ursprünglich zu Ihnen führte und jene ehrerbietige Freundschaft für Ihre geistige Existenz in meinem Herzen weckte, die nun den Grund abgibt für das Vertrauen, womit ich Ihr Planen und Unternehmen im Wirklichen begleite.

Ist es Zufall, daß die Forderung einer lebendigen „Einheit von Erkennen und Sein" von einem Edelmann erhoben wird — inmitten eines Volkes, über dessen wesentlich bürgerlichen Charakter wir zu meiner Genugtuung einig sind? Was, im Grunde, bedeutet Bürgerlichkeit? Ich schlug, nachdem ich die Lektüre Ihrer Schrift beendet, den Brief des Wilhelm Meister an seinen Freund Werner auf, worin er ihm seinen Hang zum Theater als Sehnsucht nach Korrektur und Vollendung seiner bürgerlich-unharmonischen Menschlichkeit erläutert. „Ich weiß nicht," schreibt er, „wie es in fremden Ländern ist, aber in Deutschland ist nur dem Edelmann eine gewisse allgemeine, wenn ich sagen darf, personelle Ausbildung möglich. Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und allenfalls seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren, er mag sich stellen, wie er will. Er

darf nicht fragen: Was bist Du? Sondern nur: Was hast Du? Welche Einsicht, welche Kenntnis, welche Fähigkeit, wieviel Vermögen? Wenn der Edelmann durch die Vorstellung seiner Person alles gibt, so gibt der Bürger durch seine Persönlichkeit nichts und soll nichts geben . . . Jener soll tun und wirken, dieser soll leisten und schaffen; er soll einzelne Fähigkeiten ausbilden, um brauchbar zu werden, und es wird schon vorausgesetzt, daß in seinem Wesen keine Harmonie sei, noch sein dürfe, weil er, um sich auf eine Weise brauchbar zu machen, alles übrige vernachlässigen muß." Hier ist eine unsterbliche Bestimmung der Bürgerlichkeit und ihres menschlichen Mangels, — ihres Mangels an Menschlichkeit, an Vollendung gegeben, eine Bestimmung, die man wohl zur Erklärung der Tatsache heranziehen kann, daß ein Denker adligen Geblütes es ist, der in Deutschland, dem bürgerlichen Lande par excellence, dem Lande „der exzentrischen Geistesbetätigung", der Disharmonie, der fragmentarischen Menschlichkeit, auf Ganzheit, auf „personelle" Vollendung, auf die Harmonie von Erkenntnis und Sein, auf Weisheit dringt. Aber Goethes Meister selbst, der „nun einmal gerade zu jener harmonischen Ausbildung seiner Natur, die ihm seine Geburt versagt, eine unwiderstehliche Neigung hat", — er selbst ist ja ein Bürger und ein Deutscher; und irgendwo in Ihren Schriften sprechen Sie es aus, daß, sowenig das deutsche Volk zu einem aristokratischen Menschheitsideal berufen scheine, es doch in Form der Sehnsucht aristokratischer empfinde, als irgendein anderes. „Mehr als jedem anderen Menschen", sagen Sie „fehlt dem Deutschen der unwillkürliche, selbstverständliche lebendige Zusammenhang von Denken und Sein, was ihn bald unpraktisch, bald blind beschäftigt, bald zum Ideologen, bald

zum skrupellosen Geschäftsmann, — was ihm die Darstellung irgendeiner Lebensganzheit äußerst schwer macht. . . . Aber gerade aus diesen Gründen ist die Sehnsucht nach der Synthese, die allen nottut, in Deutschland besonders groß. Nirgends wird das Unzulängliche des heutigen Menschheitsverstandes deutlicher und schmerzlicher empfunden, als gerade hier. Die deutsche Literatur, das deutsche Gottsuchen, die deutsche nicht schulmäßige Philosophie, die deutsche Jugendbewegung in all ihren Schattierungen sind ein einziger Sehnsuchtsschrei in diesem Sinn." So wird Ihnen wahrscheinlich, was Ihnen aus höheren Gründen wünschenswert dünkt: die Geburt der neuen Synthese von Seele und Geist in Deutschland.

Sie haben, lieber Graf Keyserling, meinem Buche „Betrachtungen eines Unpolitischen" die Ehre des Studiums erwiesen und Sie ließen mich wissen, daß es nicht ohne jeden Vorteil für Sie geschah. Nun, dieser bedrängten und mühsamen Künstlerschrift, diesem Stück deutscher nicht schulmäßiger Philosophie, das ich kaum verstand, während ich es abfaßte, liegt ganz ohne Zweifel dasselbe Problem zugrunde, dessen klare Erfassung in Deutschland Sie für eine unmittelbare Menschheitsangelegenheit erklären, und das als Erster mit vollkommener Klarheit erfaßt und hingestellt zu haben, Ihr, wie ich glaube, unvergängliches Verdienst bleibt: das Problem der Wiederverknüpfung und -versöhnung von Seele und Geist. Welches sonst? Es ist das Problem der Probleme, die vielnamige Frage des Menschen selbst, von der alle Fragen und Antithesen ethischer, politischer und ästhetischer Natur nur Abwandlungen und Unterordnungen sind, und die ohne Schleier und Namen, ganz als sie selbst, groß, drohend, unausweichlich und unerbittlich auf einmal vor dem Auge des ernstlich Lebenden stand.

„Von allen Dingen auf einmal zu reden", ordnend, erkennend und bekennend davon zu reden, war Not und Begierde, Aufgabe und Leidenschaft dieses Buches ohne Gattung und Vorbild, das, von der „großen Presse" nachsichtig beschwiegen, tausend geängstigten Herzen — in all seiner eigenen Qual — Labsal und Geisteshilfe zu bringen vermochte. Nicht, daß ihm die Lösung seines unendlichen Problems gelungen wäre oder daß es sich ihrer im entferntesten vermessen hätte — nur das Leben vermag diese Lösung und Aufhebung herbeizuführen; Sache des Gedankens konnte es nur sein, das Problem antithetisch zu begreifen und in allen seinen Beziehungen mit Kraft zu durchdringen. Aber besaß und besitzt das Buch, auch hierin nur, in den Ländern der Sieger ein Gegenstück? (Ich frage sachlich. Das Werk liegt hinter mir, und ich könnte es heute nicht schreiben.) Der französische Gedanke gipfelte und triumphierte in einer höchst nationalen Art von kriegerischem Pazifismus, welcher „den Krieg töten" zu wollen erklärte „in Deutschlands Bauch". Der englische erhob sich zu jener Loyalität des gesunden Menschenverstandes, deren erheiternde Wirkung ich von Herzen zu schätzen weiß, und dessen Aufgabe es dortzulande ist, den nationalen Cant, den gesunden und praktischen Wahn der „edlen Motive" auf Spaßmacherart zu verspotten. Haben die Barbusse und Shaw sich gemüht, wie der Deutsche sich, als Deutscher, notwendig zu mühen hatte? Wahrhaftig, dies Buch hatte ein Recht, deutsch zu sein in seiner Parteinahme, da es so deutsch war seinem Wesen nach. Und wenn es Sie, Graf Keyserling, in Ihrer „persönlichen Überzeugung" bestärkt hätte, daß das Problem der modernen Menschheit, das Problem der Wiederverknüpfung von Geist und Seele und damit des Lebens

selbst, in Deutschland recht eigentlich beheimatet ist, weil es als Problem nur hier wahrhaft erlebt und erlitten wird, und daß es, wenn überhaupt, nur hier wird gelöst werden können, — so würde es mich nicht wundern.

Die fortschreitende Zerstörung aller psychischen Wirklichkeit und seelischen Form, die scheinbar unaufhaltsame Anarchisiernng und Barbarisierung der Menschenwelt durch den revolutionären Intellekt war es, was das Buch als Grundtatsache unseres Lebens voraussetzte; es war die persönlich-überpersönliche Qual-Erfahrung, woraus es letzten Endes erwuchs. Und die dialektische Aufgabe fiel ihm zu, das seelische Prinzip, das erhaltende, das Prinzip der Form gegen das Prinzip des „Geistes" zu verteidigen. Daß jenes unter dem Namen des Deutschtums, dieses unter dem Namen der Demokratie darin erschien, mag als fehlerhaft und als Widerspruch gegen seinen affichierten Unwillen zur Politik beanstandet werden, dennoch aber griff diese Terminologie nicht ganz zu unrecht darin Platz. Nicht umsonst, nicht ganz irrtümlicherweise galt in der ganzen Welt Deutschland als die das konservative Prinzip vertretende Macht; und wenn es wahr ist, daß die Wiederverknüpfung von Seele und Geist, dieses Problem aller Bildung und Menschenordnung, in Deutschland am meisten Aussicht auf Lösung hat, weil sie *als* Problem hier am deutlichsten, schmerzlichsten und verlangendsten empfunden und erschaut wird, so beweist dies, daß in Deutschland am meisten „Seele" lebendig geblieben war und ist, daß hier die relativ stärksten Hemmungen gegen den allgemeinen und reißenden Niedergang seelischen Lebens sich erhalten hatten. Das Gefühl hiervon, und nur dies, war die Quelle meines „Patriotismus". Die Frage des Buches: „Wie denn nun

eigentlich! Befreiung, immer noch mehr Befreiung wäre das Wort und der Sinn der Stunde — und nicht viel mehr etwas ganz anderes, nämlich Bindung?" — diese Frage war, meinen Erlebnissen nach, wirklich die Frage Deutschlands an die Welt: und was der Empfindende in die Form unsicher zögernder Frage kleidete, das wagte der Denker positiv und geradehin auszusprechen: „Der Verstand hat zersetzt, was zu zersetzen war; des Sokrates Werk kann als vollendet gelten." Des Sokrates — dessen in meinem Buch als des präexistenten „Zivilisationsliteraten" Erwähnung geschehen war.

Jene Aufgabe, sagte ich, fiel mir zu, d. h. ich wählte sie nicht. Und diese Tatsache wappnet mich mit vieler subjektiver Ruhe gegen gewisse Zweifel an der Legitimität und Zukömmlichkeit meiner Stellungnahme. Zwei Einwände moralischer Art konnten gegen dieselbe erhoben werden. Der erste mochte der sein, ich hätte mich, aus egoistischen, aus Gründen der Klugheit am Ende gar, auf die Seite der Macht, der sieghaften Brutalität gegen das Edle, das Zarte geschlagen, was zum mindesten einen Mangel an Hochherzigkeit bekunde. Der zweite der: ich hätte kein Recht auf meine Position; ich selbst, soweit ich überhaupt in Betracht käme, sei ein Kind des Geistes und nicht der Natur, der „Leidenschaft" und der „Seele", ich selber ein Schriftsteller, ein Literat, ein kritischer Prosaist, eine demokratische Existenz — und meine Wendung gegen Geist und Zivilisation also nichts anderes als Renegatentum. Ich beantworte beides.

Was den ersten Vorwurf, den einer unedlen Parteinahme für die Macht betrifft, so darf ich ihn platt und sogar falschmünzerisch insofern nennen, als er die Angelegenheit

aus der geistigen Sphäre in die des Wirklichen trügerischer- und selbst perfiderweise hinüberspielt, um mich ins Unrecht zu setzen. Wirklich trägt mein Buch sich in jener, nicht in der Wirklichkeit zu, und wo in dieser nun immer Sieg und Übermacht, wo hilfsbedürftige Zartheit sein mochte: das geistige Faktum, mit dem ich zu rechnen hatte, war der unaufhaltsame Triumph, der sieghafte Fortschritt des Geistes, d. h. des alle seelische Form zersetzenden revolutionären Prinzips; auf welcher Seite hier das Edle, des Edelmutes Bedürftige war, das eben war die Frage, oder vielmehr: es war für mich durchaus keine; und die Mittel meiner Polemik, nämlich Resignation und Ironie, pflegen nicht diejenigen zu sein, mit denen man einem ohnedies sieghaften Prinzip zu Hilfe eilt. Nein, mich bestimmte nicht das eitle und feige Bedürfnis, mich auf der stärkeren Seite fühlen zu können, das Umgekehrte war der Fall. Es war kein „Glück", mich im Gegensatz zu allem zu finden, was in Deutschland sich als „geistig" verstand und im antithetischen Sinne mit Recht verstand; und des Schadens, den mein Ruf und Ansehen als geistiger Mensch auf diese Weise notwendig nehmen mußte, war ich mir bewußt, — während ich tat, was zu tun mir ohne Willen und nach meiner Bestimmung oblag.

Ich komme zu der zweiten jener beiden moralischen Beanstandungen, dem Vorwurf des Renegatentums. Er ist begreiflich in einer Zeit, deren grauenhafte Ratlosigkeit täglich bewirkt, daß Schlechte aus Klugheit das Gute vertreten, so daß ein Greuel daraus wird, während Gute aus Schwäche und Verwirrung sich für das Schlechte einsetzen. Ein Kind des Geistes und ein Verräter am Geist? Ich weiß wohl, daß die Mittel, die ich gegen den „Geist" wandte, diesem

anstößiger waren als die Tatsache, daß ich mich gegen ihn stellte, — denn es waren die seinen. Aber wenn ich zuweilen schreiben kann wie ein Zivilisationsliterat, wenn ich kein Dichter, sondern allenfalls „halb und halb“ und zwar zur Hälfte Kritiker und Werkzeug des zivilisierenden Geistes bin (soweit ich überhaupt in Betracht komme), — so könnte darum dennoch mein Wesen in tieferen, in — warum das Wort nicht aussprechen? — heiligeren Gegenden des Seins verwurzelt und beheimatet sein, als denjenigen, die den Organen des Literaten noch zugänglich sind; es hindert nicht, daß unter dem, was ich hervorbrachte, zwei drei Dinge sind, wie der bloße Geist sie niemals hervorbringt. „Halb und halb“ bin ich als Moderner ohne weiteres. Schon Schiller unterschied den „sentimentalischen“ Dichter vom „naiven“ als den modernen Typ des Poeten, und was er „sentimentalisch“ nannte, ist genau der Begriff, den heute das Wort „intellektuell“ deckt. Gibt es heute den Dichter? Nietzsches kritische Terminologie gab für seine moderne Erscheinungsform den Namen des „Artisten“, des „Künstlers“ an die Hand, — es ist der Typus, den ich (soweit ich in Betracht komme) darstelle, und um den ich mich zeit meines Lebens zu kümmern hatte. Dieser aber, der Künstler, der doch seiner Natur nach in mindestens so hohem Grade auf Erhaltung wie auf Vernichtung bedacht, auf Glauben, Form, Kultur, Ordnung mindestens so angewiesen ist wie auf Erkenntnis, Kritik und Auflösung, der, mit einem Worte, dem Leben sich mindestens so verbunden fühlen muß wie dem Nichts, — er sollte kein „Recht“ haben, an der fortschreitenden Zerstörung aller menschlich-seelischen Form, an der greuelhaften Anarchie, Ratlosigkeit, Maßstablosigkeit und Verwilderung einer Zeit, in der niemand mehr weiß, was

gut und böse ist, zu leiden wie ein Hund und sich in einem Augenblick, der das Tiefste aufwühlt, das Tiefste bewußt macht, gegen den nachweislichen Urheber dieses Unheils, nämlich den emanzipierten Intellekt zur Wehr zu setzen? Die Dankbarkeit, die ich bei Worten wie den Ihren empfinde: „Das Konservative ist die Allegorie des Zeitlosen, deshalb wirken konservative, traditionsgetreue Typen, der Natur gleich, immer wesenhafter als bloß ‚zeitgemäße', nicht weil irgendein Altes besser wäre als irgendein Neues oder die konservative Anlage als solche ein Vorzug wäre. Durch ein konservatives Medium hat das Ewigmenschliche bessere Ausdrucksgelegenheit als durch ein aktualistisches, und so gehen Ursprünglichkeit, Konservativismus und Sinn für das Ewige meist zusammen" — diese Dankbarkeit ist zu stürmisch, als daß ich an meinem Rechte auf sie den mindesten Zweifel hegen könnte.

„Nun kommt aber", so fahren Sie an jener Stelle fort, „für Europa eine Zeit, wo, nach ungeheuren äußeren Umwälzungen und gerade wegen ihrer, das Ewige, das Natürliche, das Reinmenschliche wie nie früher, seitdem der Verstand erwacht ist, den ersten Rang im Leben behaupten wird. Politische Probleme werden allgemein als sekundär gelten. . . ." Amen, amen. So sei es, so wird es sein! Und wie war es mit jener generösen Mischung aus Politik und Literatur, die ein neues Freimaurertum der erstaunten Welt und dem besonders erstaunten Deutschland unter dem Namen der „Demokratie" als Heilmittel aufreden wollte? Hatte mein Buch recht, sich dagegen zu empören — oder nicht?

Ich liebe sein Problem noch heute. Es war ein religiöses, kein politisches Problem, es war die Frage, was förderlicher

sei: die Tugend oder die Sünde, d. h. Zweifel und Erkenntnis, — wobei „Tugend“ mir gleich galt mit der Vernunft, der humanitären Aufklärung, „Sünde“ aber ein anderes Wort für Romantik war. Meines Herzens Meinung war die jener Engel in einem Entwurf zu „Jaakobs Traum“ von Richard Beer-Hofmann:

„Gläubigem Bejahen
Bleiben wir versagt.
Wollen dem nur nahen,
Der in Sehnsucht fragt!
Zweifle, träume weiter —
Zweifel, Traum und Qual
Baun die Himmelsleiter
Auf — zu Gottes Saal! —

Ein religiöses Problem und damit ein persönliches sowohl wie ein ewiges Problem. Die Angelegenheit der Stunde und des gesellig lebenden Menschen ist — ich beuge mich — nicht, Antithesen zu pflegen, sondern ihre Aussöhnung auf derjenigen Stufe des Bewußtseins herbeizuführen, die der Geist beschritt.

Auf keiner tieferen, älteren, früheren, „schöneren“. Man verwechsele nicht Gemüt mit Sentimentalität! Denn alle Reaktion ist Sentimentalität. Wollen Sie glauben, daß ich mich dem Geiste hinlänglich befreundet fühle, um mich der Einsicht, nur von ihm — und nicht von der „Seele“, vom „Glauben“ könne die Wiederverknüpfung ausgehen, bereitwillig zu öffnen? „Was der Kritik nicht standhält, wird nie mehr dauernd herrschen können.“ Jeder Versuch, das Alte, das durch Kritik Tote aus sich selbst, aus der Autorität und von Gemüts wegen wieder zu beleben, ist Obskurantismus, und in ihm haben weder der Geist noch

auch die Seele ein gutes Gewissen, während doch eben nur dieses einer Lebens- und Seelenform Dauer verbürgt. Man verwechsle auch nicht Gemüt und Roheit! Denn Reaktion und Obskurantismus sind Roheit — sentimentale Roheit; und wenn ich mich in den „Betrachtungen" gegen die Geistestugend auf die Seite der Romantik schlug, so ist es nur darum unnötig, unsere Pogrom-Monarchisten und Patriotenlümmel vor Verwechselungen zu warnen, weil sie die „Betrachtungen" nicht lesen können.

Was not tut, sprechen Sie aus: daß der Geist aufhöre, nur sich selbst, d. h. die Zerstörung zu wollen, daß er sich entschließe, fortan dem Leben, der Ganzheit und Harmonie des Menschen, dem Wiederaufbau seelischer Form zu dienen, daß er zur Weisheit werde. Denn Weisheit ist nichts als die Vereinigung von Leben und Wissen, von Seele und Geist. Es ist noch nicht zu spät, aber alle Zeichen lehren, daß es der äußerste Augenblick ist, und daß das Chaos hereinbricht, wenn er versäumt wird.

Man wird Ihnen einwenden, den Weisen rufe man nicht, er sei da oder nicht, und die neue Synthese stelle sich nicht auf Kommando her. Aber die Sehnsucht ist stark, der Wille ist stärker, in einer Zeit der Bewußtheit ist Klarheit über das, was „not tut", wahrscheinlich Vorbedingung dafür, daß es geschehe, und wer von Weisheit auch nur weiß, ist der nicht beinahe schon ein Weiser?

Man wird Ihnen auch einwenden, Ihre Idee sei gut; aber in der Wirklichkeit, als Weisheitsschule und Philosophenheim in Darmstadt werde sie komisch sein. Lassen Sie sie sogar ein wenig komisch werden! Eine rechte Idee darf die Verwirklichung im Irdischen und also etwas Komik nicht fürchten, — sie braucht sich in Deutschland nicht einmal

davor zu fürchten. Denn die Deutschen sind zwar ein bürgerliches, dabei aber ein tiefes, groteskes Volk, Lächerlichkeit tötet nicht unter uns, und sind wir „irreal", so ist es nicht diese Besorgnis, die es uns sein läßt.

Der schönste Name für die Synthese von Seele und Geist, von Leben und Wissen, — warum nannten Sie ihn nicht? — lautet Kultur, und allem Elend, das uns umgibt, zum Trotz gilt es, an die kulturbildende Kraft des deutschen Geistes zu glauben. Möge „Demokratie" das letzte Wort der Stunde sein, — das letzte Wort Deutschlands ist es bestimmt nicht, so wenig wie sozialistischer Etatismus sein letztes Wort sein kann. Ich halte für wahr, was Sie über die Fehlerhaftigkeit des Gedankens unmittelbarer Massenveredlung sagen; ich salutiere Ihren Glauben, daß „das Ziel der Menschheitsvergeistigung nur auf der Höhe, nicht in der Tiefe zu fassen ist"; und ich teile Ihre Schätzung von Individualismus und Partikularismus als den Grundlagen jeder deutschen kulturellen Entwicklung. Es war kein Zufall (noch ist es falsche Romantik, Gefallen daran zu finden), daß nicht „die Republik" sondern ein deutscher Fürst es war, der Ihren Gedanken zuerst ergriff und die Mittel zu seiner Verwirklichung bot.

Kultur — das ist menschliche Ganzheit und Harmonie; es ist die Vergeistigung des Lebens und das Fleischwerden des Geistes, — die Synthese von Seele und Geist. Sie war es, die dem majestätischen Künstlerweisen, den die Knaben nicht für abgesetzt erklären sollten, „einzig am Herzen lag", und von seiner Liebe ist in uns allen. Deutschland als Kultur, als Meisterwerk, als Verwirklichung seiner Musik; Deutschland einer klugen und reichen Fuge gleich, deren Stimmen

in kunstvoller Freiheit einander und dem erhabenen Ganzen dienen; ein vielfacher Volksorganismus, gegliedert und einheitlich, voll Ehrfurcht und Gemeinsamkeit, Echtheit und Gegenwart, Treue und Kühnheit, bewahrend und schöpferisch, arbeitsam, würdevoll, glücklich, das Vorbild der Völker, — ein Traum, der wert ist, geträumt, der wert ist, geglaubt zu werden.

1920

Gedächtnisrede auf Friedrich Huch

Das ist ein harter, bitterer Abschied, den wir in dieser Stunde nehmen. Wir müssen uns trennen — im Raum und in der Zeit, wenn auch nicht im Geiste — von einem seltenen Menschen, von einem reinen und liebenswerten Dichter.

Uns Deutschen ist jene französische Unterscheidung ja fremd, welche nur den, der Verse schreibt, einen Poeten, denjenigen aber, der sein Weltbild in Prosa gestaltet, einen écrivain, einen Schriftsteller nennt. Und doch liegt manchem unserer Theoretiker noch heute Schillers strenges Wort im Blut und im Sinn, wonach der Romanschreiber nur der Halbbruder des Dichters wäre. Er mag weniger sein, als das, in gewisser Sphäre. Aber nicht diese Sphäre war es, worin unser Freund atmete, und jede Seite seines Lebenswerkes läßt jene Lehre als unhaltbar und veraltet erscheinen. Denn der Autor des „Peter Michel", der „Geschwister" und des „Enzio" gehörte zu den Wenigen, welche den deutschen Roman zur Dichtung zu erhöhen, emporzuläutern, ihm als Kunstgattung die Ebenbürtigkeit mit dem Drama, der Lyrik zu erwirken bestrebt waren und sind. Nicht in programmatischer Absichtlichkeit zeigte er

sich an diesem Werke, sondern in freiem, sendungsmäßigem Schaffen, und wie es im Epilog zur Glocke heißt, daß der verewigte Meister das „bretterne Gerüste" nicht verschmäht habe, um die höchsten Gegenstände der Menschheit darauf abzuhandeln, so war hier ein Künstler, der, ausgestattet mit allem, was nur irgend für dichterisch gilt: mit lyrischen und symbolischen Kräften, mit einem geheimnisvollen Humor, mit tiefinnerlicher Musikalität, mit heiter-schmerzlichster Kenntnis der Menschenseele, mit inbrünstigem Naturempfinden, die Form oder Unform der breiten Prosaerzählung, des Romans nicht verschmähte, um solchen dichterischen Vollgehalt darein zu ergießen: „Und manches tiefe Werk hat, reichgestaltig, den Wert der Kunst, des Künstlers Wert erhöht."

Daß so zarten und gehobenen Werken sofort Erfolg beschieden sein konnte, daß wenigstens ein und das andere von Friedrich Huchs Büchern schon heute massenweise im Publikum verbreitet ist, das ist eine der erfreulichsten Tatsachen der neuesten Literaturgeschichte; und uns Zurückbleibenden mag es ein tröstender Gedanke sein, daß der zu früh Geschiedene Zeit gehabt hat, die Sympathie, das Vertrauen, den erwärmenden Beifall seines Volkes zu erfahren. Wenn es so sein konnte, so lag es an den hervorragend nationalen Eigenschaften, welche dies Werk auszeichnen: denn ein außergewöhnliches Kunstwerk kann unmittelbar einleuchten und Anklang finden, wenn es stark national ist. Friedrich Huch, dieser Mann mit dem holzschnittartigen Kopf und den blauen Seemannsaugen war ein kerndeutscher Künstler. Seine Kunst war allem verwandt, was uns deutsch heißt: der Dürers etwa, der Wilhelm Raabes, und der deutsche Leser fand darin den

skurrilen Humor, den er versteht, die fromme Liebe zur Musik, die er teilt, und jene männliche Reinheit der Phantasie und Empfindung, die er dort fordert, wo er verehren und kränzen soll.

Allein der kulturelle Sinn von Friedrich Huchs Leben war nicht rein literarischer Natur. Er beruhte, wie mir scheint, in einer persönlichen, neuen und heute fast idealgemäß wirkenden Mischung aus feinster Intellektualität und prachtvoller Körperlichkeit, einer Mischung, welche alle modernen Wünsche und Bestrebungen, die man in das Schlagwort „Regeneration" zusammenfaßt, sinnfällig verwirklichte. Seine Erscheinung, obgleich vom Geiste gezeichnet, blieb jünglingshaft bis zuletzt, und jünglingshaft war seine Lebenshaltung. Ich sehe ihn draußen im Würmbade, wie er, vom Sonnenbad kupferfarben, sich mit irgendeinem gymnastischen Sprunge und Schwunge ins Wasser stürzte. Ich sehe ihn auf dem Lande, in den Bergen, wie er mich vorigen Sommer von fernher zu Rade besuchte —, bestaubt, gebräunt, im offenen Leinenhemd —, ein großer, muskelfreudiger Junge. Und seine Bücher, darin sich die zartesten, innigsten Analysen und Gestaltungen seelisch-geistiger Angelegenheiten finden, — enthalten sie nicht fast ebensoviele Seiten, die von Freiluftleben, von Skilauf und Schlittschuhlauf und allen körperehrenden Übungen handeln? Mit dieser zwiefachen Orientiertheit, dieser persönlichen Mischung von geistiger Verfeinerung und Körperfreudigkeit und betonter Verehrung des Leibes, mit dieser wiedergewonnenen Vollmenschlichkeit schien er mir ein führender Verkünder jenes neuen Humanismus, dessen Heraufkunft wir fühlen. Und war es nicht vielleicht dieser humanistische Zug seines Wesens, der ihn zum Pädagogen machte? Wiederholt

war er als Erzieher tätig, und ich glaube es wohl, daß die Jungen an diesem Lehrer gehangen haben. Ich habe ihn ja mit Kindern gesehen: niemand verstand es besser, mit ihnen umzugehen. Er hatte eine Art, mit ihnen zu sprechen und ihnen zuzuhören, — eine vollkommen unironische, allem freundlichen Erwachsenen-Hochmut ferne, ernste, taktvoll sich gleichstellende Art, die wiederum human im schönsten Sinne des Wortes war.

Daß dieser blühende Mensch dahin, schon dahin sein soll, — wir fassen es nicht. Aber wenn er am Leben hing, wenn er gern gelebt hätte, ich glaube nicht, daß der Tod ihm als ein Fremder erschienen ist. Er war ein Dichter, und solche pflegen mit dem Tode auf vertrautem Fuße zu stehen; denn wer so recht der Vertraute des Lebens ist, der ist auch derjenige des Todes. Ein Philosoph hat gesagt, daß ohne den Tod auf Erden schwerlich philosophiert werden würde. Es würde schwerlich gedichtet werden auf Erden ohne den Tod. Wo wäre der Dichter, der nicht täglich seiner gedächte — in Grauen und in Sehnsucht? Denn die Seele des Dichters ist Sehnsucht, und die letzte, die tiefste Sehnsucht ist die nach Erlösung.

Wer „Mao" schrieb, der kannte längst jederlei Müdigkeit, jederlei Heimverlangen — lange vor jener wundervollen Träumerei, die er zuletzt unter dem Titel „Requiem" in der Münchener „Jugend" veröffentlichte. Man hat Todesahnung in diesem Gedicht gefunden. Aber ist nicht mehr, ist nicht Todessehnsucht darin? Der Tod erscheint hier eigentlich nicht als epische Lösung und Notwendigkeit, er ist novellistisch kaum gerechtfertigt, die kleine Dichtung ist innerlich kaum komponiert, sie ist nichts als eine lyrische Phantasie vom Tode, und ihr Held, jener Künstler, in

dessen erstarrtes, wunschloses Antlitz am Ende der Schein des Mondes fällt, — er war es selbst, der ruhen sollte, Friedrich Huch.

In einem Briefe schrieb er: „Ich ziehe mich jetzt auf vierzehn Tage in die Klinik zurück. Dann will ich nach Polen aufs Gut meiner Freunde und tüchtig arbeiten." Das dachte er, das wollte er. Wußte und wollte seine Seele es anders? Zu denken, daß er ein Vollendeter war, ist schwer; denn er prangte ja in seiner Manneskraft, und wir wissen von einem unfertigen Werk, von weiteren Plänen. Zu denken, daß der Tod eines wichtigen Menschen ein bloßer, blinder, sinnloser Zufall sein könne, das ist noch schwerer. Er ahnte und starb. Und uns bleibt nichts, als zu erschauern und uns zu beugen.

Aber gibt es Todesahnungen nicht allein für den, der sterben wird? Ich hätte hundertmal Veranlassung gehabt, ihm zu schreiben, ihn zu seiner Produktion zu beglückwünschen, ihn meines herzlichen Anteils zu versichern. Jetzt, vor ein paar Wochen, schrieb ich ihm, dankte ihm aus spontanem Bedürfnis für eine Novelle von seiner Hand, die eben in einer Monatsschrift erschienen und die erfüllt war von seinem herben Einsamkeitspathos, seinem tiefen und liebevollen Spott über philisterliches Glück. Der Brief soll ihm ein wenig Freude gemacht haben, noch auf dem Krankenbett, und wie froh muß ich sein, daß ich in allerletzter Stunde tat, was ich so oft hätte tun können. Aber warum tat ich es eben jetzt?

Wir nehmen Abschied von dir, Friedrich Huch, lieber, edler Freund, lieber und edler Dichter. Wir grüßen dich, wir danken dir, wir werden dich niemals vergessen.

1913

Tischrede auf Pfitzner

Meine Herren!

In Augenblicken wie diesem bin ich immer versucht, zu sprechen wie Moses zum Herrn: „Herr, ich habe einen blöden Mund, laß meinen Bruder Aron reden!“ Und doch, in tiefstem Herzen empfinde ich das Glück und die Ehre, in dieser Stunde das Wort an mich nehmen und dem, was uns gleichmäßig bewegt, meine Zunge leihen zu dürfen.

Wozu arbeitet man? Wozu müht man sich, es den Menschen, den besseren Menschen recht zu machen? Nicht, um geliebt und gelobt zu werden. Ich finde, man tut es vielmehr, um lieben und loben zu dürfen. Man tut es, um der eigenen Liebe, der Lobpreisung und Dankbarkeit, die man im eigenen Herzen hegt, einige Würde zu schaffen, damit sie in Stunden, wie der gegenwärtigen, nicht ein armes, ehrloses, verschwindendes Gefühlchen seien, das den Menschen gleichgültig sein kann, sondern denen, die sie teilen und vielleicht auch dem, dem sie gelten, irgend etwas bedeuten und wohl gar festlich-stellvertretenderweise zu Worte kommen dürfen. Man trachtet nach dem eigenen Guten, sei es noch so beschränkt und bescheiden, um dem Guten überhaupt ein wenig näher zu kommen, um daran teilzuhaben

und sich in solcher Stunde ein wenig „vom Bau" fühlen zu dürfen, vom Bau des Guten.

Meine Herren, dies ungefähr meinte ich, als ich von dem Glück und der Ehre sprach, die es für mich bedeutet, hier und heute der Dolmetsch Ihrer Empfindungen zu sein. Unserem lieben und teuren Hans Pfitzner zu seinem 50. Geburtstag Ihre Glückwünsche darzubringen, nebst den meinen und denen Tausender, die hier nicht zugegen sind, ist mein Auftrag, — ein schöner, bedeutender Auftrag, den schwer zu nehmen und dessen auf leidlich bedeutende Art mich zu entledigen ich alle Ursache hätte. Doch erwarten Sie nicht von mir, daß ich Pfitzners Werk, den kulturellen Wert seines Lebens hier kritisch zu feiern versuche. Dazu ist bei Tische nicht der Augenblick. Auch ist Analyse nicht Sache des festlich gehobenen Herzens: dessen Sache ist vielmehr die Synthese, der Impuls, das unmittelbare oder wieder unmittelbar gewordene Gefühl. Dem Gefühl der Liebe, Treue und Dankbarkeit gehört die Stunde, ihm darf ich Ausdruck geben, darf es darbringen, so gut das spröde Wort meines Mundes es vermag.

Lassen Sie mich hinzufügen, daß unser Gefühl für dies Werk und dies Künstlerleben durch die Zeitumstände eine besondere Innigkeit, eine trotzige und, ich möchte sagen, vagabundenhafte Innigkeit gewinnt. In einem Augenblick, da Deutschlands Wirklichkeit wieder einmal in „Dunst" vergeht, fühlt unser Herz sich tiefer an das verwiesen, was sich im Gedichte auf den „Dunst" reimt, und was sich, unter uns gesprochen, vielleicht reiner und richtiger darauf reimt, als es sich auf die deutsche Wirklichkeit des letzten Menschenalters reimte. Ich gehöre nicht zu denen, die sich heute in der Beschimpfung des Vergangenen gefallen, so

wenig ich schon vor Ausbruch der Freiheit zu denen gehörte, die ausgemacht in der Realität des Deutschen Reiches den Schandfleck des Erdangesichtes erblicken wollten. Aber wenn es wahr ist, was die Widmung besagt: „Dem lange Verkannten, endlich Erkannten," — so bedeutete das ja einen Einwand gegen die deutsche Wirklichkeit der letzten dreißig Jahre, einen Einwand, so schwer, daß er an und für sich beinahe einer Widerlegung dieser Wirklichkeit als der wahren Wirklichkeit Deutschlands gleichkäme.

Sei dem wie ihm sei, — die materielle Prosperität mit kaiserlich-romantischer Stirnseite war der Erkenntnis dessen, was wir heute feiern, offenbar nicht eben günstig. Sie war günstiger entschieden anderen, ebenfalls bedeutenden und fesselnden Dingen, europäisch-intellektualistischen Sensationen, die durchaus wert waren, gefeiert zu werden, aber mit dem Geheimnis des Deutschtums wohl eigentlich weniger zu tun hatten, als, sagen wir, mit internationalem Betrieb. Diesen Dingen also gab die Zeit vor dem, was uns heute nicht nur über das Elend der deutschen Wirklichkeit tröstet, sondern was heute einzig deutsche Wirklichkeit ist, merklich den Vorzug; und wo sie es nicht zu tun schien, da lag etwas wie Irrtum und Mißverständnis in der Luft, die Pein eines beleidigenden Ruhmes, — beleidigend, weil der Verdacht nicht ganz von der Hand zu weisen war, daß er auf der Verwechslung von Seele und Stukkatur beruhe, nämlich so, daß man für den Bestandteil einer romantischen Reichsfassaden-Dekoration nahm, was mit solcher Dekoration schlechterdings nichts zu schaffen hatte.

Im ganzen aber war das romantische Wesen dieser Kunst in den Augen der Zeit ja eher ein Zweifels- und Verdachtsgrund, als ein Grund sympathetischen Einklanges, und wenn

sie jene bedeutenden Dinge, von denen ich sprach, so viel freudiger ergriff, so geschah es, weil sie sie eben als das Moderne, den Fortschritt, die ingeniöse Zukunft empfand, das andere aber als Romantik, als rückwärts gewandten Traum, als Sympathie mit dem Tode. Verschließen wir uns nicht einer gewissen Verrufenheit, die mit allem romantischen Wesen allezeit verbunden sein wird. Um ihrer inne zu werden, braucht man das Wort „Romantik" nur aus der Sprache des Geistes und der Kunst in die der Politik zu übersetzen, — es lautet da: „Reaktion", und das ist ja das Gegenteil von Modernität, Humanität und Fortschritt, das Wort äußerster Verdammnis im Munde der politischen Tugend.

Nun hat es ja, meine Herren, mit dem vielbeschwatzten Romantizismus einer Kunst, die, um nur ein äußerliches Beispiel zu nennen, das Thema des Deutschen Kaisers im „Palestrina" hervorbrachte, wirklich etwas auf sich. Ich habe neulich, als wir im Hoftheater den „Armen Heinrich" hörten, mehr als einmal gestaunt über eine, wie ich glaube, beispiellose Intimität mit dem christlichen Mittelalter, die in diesem Liede von Qual und Erlösung waltet; und es war ein schöner Augenblick, als mein verehrter Freund Walter mich mit einem Blick vom Dirigentenpulte her auf den Mönchschor des dritten Aktes aufmerksam machte, von dem er mir zuvor gesagt hatte, daß er nicht etwa, wie man vermuten möchte, historische Aneignung, sondern freie Erfindung sei. Niemand wird leugnen, daß man bei diesen Lauten — und wie oft sonst noch in diesem Werk und dem Werk dieses Künstlers überhaupt — in der Tat seelisch von Neuzeit und Fortschritt weit entfernt ist. Aber die Kunst, meine Herren, ist irrationales Gebiet, wie das Leben selbst, und

ihre Bestimmbarkeit durch Begriffe wie Romantik und Reaktion oder Neuzeitlichkeit und Fortschritt ist außerordentlich bedingt, es ist ihrer organischen Unschuld damit nicht beizukommen. Wir kennen riesenhafte Fälle von Künstlertum, denken Sie an Wagner und Dostojewskij, in denen sich Elemente, die wir romantisch und reaktionär zu nennen gewohnt sind, (das nationale Element zum Beispiel), höchst organisch mit solchen verbanden, die wir revolutionär nennen; und wir wissen, daß der Schöpfer des „Armen Heinrich" als musikalischer Revolutionär auf den Plan trat, während er als Geist, als Dichter sich in allen seinen Konzeptionen und Trieben als Erzromantiker erwies. Romantik und Revolutionarismus sind logische Gegensätze, aber sie sind keine organischen Gegensätze, das Leben kennt sie nicht. Die Kunst aber ist Leben, und ob sie der romantischen Sympathie mit dem Tode und der Vergangenheit oder der revolutionären Sympathie mit der Zukunft huldigt, das ist eine Frage der ethischen Stimmung, aber keine Frage der Vitalität, es entscheidet nicht im geringsten über ihren eigenen Gehalt an Leben und Zukunft.

Meine Herren, ich glaube, daß in Deutschlands gegenwärtiger historischer Situation dem tiefen und echten Romantizismus der Kunst, der wir heute huldigen, ihrer träumerischen Rückwärtsgewandtheit, welche in Wahrheit ein nach innen, ein in die Tiefe der nationalen Seele Gewandtsein ist, — daß dieser musikalisch-romantischen Kunst mehr Zukunft bildende Kraft und Bedeutung innewohnt, als mancher scheinbar zeitgerechteren. Verinnerlichung, tiefe Einkehr und nationale Selbsterforschung ist das, was not tut. Daß Deutschland sich selbst verstehe, um sich selber treu bleiben und zwischen Ost und West seinen eigentümlichen

Weg finden zu können, den Weg der Rettung für die abendländische Kultur vor dem Chaos, das hereinbricht, wenn Deutschland versagt: das ist heute Weltnotwendigkeit. Und eine Kunst, die wie kaum eine andere in den heiligen Gründen zu Hause ist, wo die Quellen des nationalen Lebens rauschen, eine solche Kunst ist die aktuellste, modernste und lebensunmittelbarste, die Nation wird ihr lauschen, und echter Ruhm wird um sie sein, — „der still und mit der Zeit sich um sie legte wie ein Feierkleid". —

Meine Herren, ich bin sehr unsicher, ob ich von dem Vielen, das sich in dieser Stunde zum Worte drängt, das Wichtigste gesagt habe und ob ich es richtig gesagt habe. Nur zu einem Trinkspruch bin ich aufgestanden, und einen solchen schließt man bald und man schließt ihn mit einem Lebehoch. Das ist bürgerlicher Brauch, wenn es auch, was das Hochleben, das hohe Leben betrifft, unter Bürgern bei dem frommen Wunsch sein Bewenden zu haben pflegt. Wohl uns, wohl mir, daß ich den Ruf in einem volleren und bedeutenderen Sinne anstimmen darf, als es gemeinhin geschieht! Hans Pfitzner lebe! Er lebe sein hohes, strenges und inniges Leben, das im Vergangenen liebevoll und enthusiastisch träumend an deutscher Zukunft wirkt, er lebe ruhmreich und unsterblich, ein Fanal seinem Volk, er lebe hoch!

1919

Aufruf zur Gründung des Hans-Pfitzner-Vereins für deutsche Tonkunst

Künstler und Freunde der Kunst in Deutschland haben einen Verein gegründet, der den Namen Hans Pfitzner im Schilde führen soll. Wir sagen kurz den Zweck, den Willen dieser Vereinigung.

Ein Hans-Pfitzner-Verein schlechthin wäre eine Organisation nach dem Vorbilde des Richard-Wagner-, des Hugo-Wolf-Vereins; sein Name täte die Absicht kund, für den einzelnen Meister zu zeugen, sein persönliches Werk zu pflegen, seinen Ruhm zu verbreiten. Unser Bund will auch dies. Er wird es sogar als eine seiner Aufgaben betrachten, nicht nur im Geistigen, sondern ausdrücklich bis ins Praktische und Reale hinein, Mittler zu sein zwischen dem Genius und der Welt. Aber der Name seines Patrons bezeichne nicht die Grenzen seines Arbeitsplanes: er sei ihm Symbol, das Zeichen, in dem er zu wirken gesonnen ist.

Um dem Lebenswerk Pfitzners die Stellung im Bewußtsein der Nation zu sichern, die ihm gebührt, dazu bedürfte es einer Vereinsgründung heute kaum. Sein Name glänzt unter den ersten; das kämpfende Deutschland gedenkt heute nicht seines eigensten, innersten Wertes ohne auch der Kulturgüter zu gedenken, die es durch das Mittel dieser Seele

hervorbrachte. Daß dem noch nicht lange so ist, daran darf man erinnern. Die Möglichkeiten höchster Popularität, die das Wesen dieses Tondichters, des überlieferungsvollsten vielleicht unter den Lebenden, immer umschloß, — sie erfüllten sich nur langsam. Noch die Münchner Pfitzner-Woche des Jahres 1917 fand hier zu Großes zu tun. Denn gehörte nicht dieser Künstler zu den Erscheinungen, an denen der Widerstreit von Volk und Masse sich offenbart? Die Volksseele wußte immer von ihm, — wie sollte sie nicht, da sie es ja war, die aus ihm wirkte. Dem Bewußtsein der Massen blieb allzulange sein Name unvertraut, wenn nicht gar unbekannt. Es brauchte viel Zeit, bis dieser Name, dies Werk zu einem Bestandteil des deutschen Selbstbewußtseins wurde. —

In deutscher Kunst, älterer und neuerer, gibt es vieles, was volkstümlich ist im höchsten und geistigsten Sinne, aber nicht massengerecht genug, um je wirklich den Weg ins Volk gefunden zu haben oder ihn mühelos zu finden. Unpopuläre Werke, — und doch müßten sie populär sein, wenn das Leben der Masse eins wäre mit dem des Volkes. Und doch ist es die Popularität nationaler Meister und Helden, worin und wodurch sich die Masse zum Volk erhebt.

Solchen Werken zu dienen, setzt unser Verein sich vor, wenn er der Kunst im Namen und Geiste des deutschen Meisters Hans Pfitzner dienen zu wollen erklärt, — Tonschöpfungen, aus dem Ethos dieses Meisters geboren, deren Volstümlichkeit, weil sie schlummert, der Erweckung und der Verwirklichung bedarf. Fördern und stützen, neu oder aufs neue ans Licht heben wollen wir solche Kunst und sie dem Herzen der Vielen nahe bringen mit Wort und Tat.

Wir rufen auf zum Beitritt.

1919

Aufruf zur Gründung einer „Deutschen Akademie"*

Unter dem Namen „Deutsche Akademie" soll eine Vereinigung hervorragender Künstler deutscher Zunge geschaffen werden, die den Zweck hat, vor dem deutschen Volke, seinen Regierungen und dem Ausland die deutsche Kunst (Dichtung, Musik, Bildende Kunst und künstlerisches Leben) sichtbar und maßgebend zu vertreten.

Der Gedanke solcher Vereinigung ist altüberliefert. Man darf sagen, daß er durch Jahrhunderte das Gemüt einzelner beschäftigt hat und im Kreise ernster Kunstfreunde immer wieder erwogen worden ist. Auch stand er wiederholt zur öffentlichen Erörterung. Was seiner Verwirklichung in deutscher Sphäre widerstrebt, ist allzeit deutlich empfunden worden. Es ist die Idee der persönlichen Freiheit, über die Goethe sagte, daß sie so Großes wie die Reformation, aber auch viel Absurdes gezeitigt habe; daß der buntscheckige Reichtum unserer Literatur wie auch viel Absonderung, Verisolierung und unfruchtbare Eigenköpfigkeit ihr zu danken und zur Last zu legen sei.

* Zu Anfang des Krieges wurde in München die Gründung einer „Deutschen Akademie" beraten. Der Plan scheiterte. Dieser Aufruf wurde im Auftrage des Ausschusses verfaßt.

Die Unterzeichner vorliegenden Aufrufs fassen die Nachteile dieser nationalen Eigenart nicht weniger fest ins Auge als seine Vorteile. Sie glauben nicht, daß aus dem deutschen Geistesleben je ein Salon oder eine Kirche werden könne, und sind weit entfernt, dergleichen auch nur für wünschbar zu halten. Aber sie erachten die Stunde für gekommen, eine Probe auf das Mögliche zu machen, einen Versuch zu unternehmen, ob wirklich nur Interessen derber und handgreiflicher Art, oder bis zu einem gewissen Grade auch die reinsten und geistigsten sich hierzulande als organisierbar erweisen werden; ob es gelingen mag, ihnen anschauliche Würde und eine Geschlossenheit und Stoßkraft zu verleihen, die man mit dem heute geläufigsten, hier aber beileibe nicht mißzuverstehenden Wort „politisch" nennen möge.

Der geschichtliche Augenblick scheint einem solchen Versuch in mehr als einer Hinsicht günstig zu sein und dazu aufzufordern. Das neuerwachte nationale Selbstbewußtsein, eine Frucht ungeheurer Not und ungeheurer Taten; das Erstarken des Geistes in aller deutscher Kunst; eine wachsende Teilnahme der Nation an ihrem Leben; ein Verständnis für Wert und Wichtigkeit der Kunst, das immer tiefer in die bildungswilligen, bildungsbegierigen Massen dringt; eine weitgehende Grenzöffnung zwischen ihr und andern Geistesgebieten, so daß ein musisch gestimmtes Gelehrtentum, eine Durchseelung weiter Reiche der Wissenschaft mit künstlerischem Geiste heute Wirklichkeit ist — das sind Gründe positiver Art. Es gibt andere. Das Umsichgreifen von Materialismus und Geschäftsgeist; ein zudringlicher Dilettantismus; die Herrschaft eitler Schlagworte; der Reklamelärm der Betriebsamen; die ganze

quälende Maßstablosigkeit und Anarchie der Zeit, deren die Unlauterkeit sich bedient, um Verschüchterung und Verwirrung ins Publikum zu tragen: dies alles bedeutet die Gefahr einer Verflachung des künstlerischen Schaffens selbst; es drängt die Künstler, denen es um das Echte, Kühne und Reine zu tun ist, zu einem ideellen und sichtbaren Zusammenschluß.

Die Aufrufenden können nicht genug betonen, daß sie mit ihrer Gründung nichts weniger bezwecken, als dem deutschen Geistesleben ein gesellschaftliches Gepräge zu geben, es in einem unnationalen Sinn zentralistisch und einförmig zu gestalten, die Einsamkeit des einzelnen zu stören, die Dämonie des Talents durch Amtlichkeit zu binden. Die „Deutsche Akademie" sei ein Treubund, der, über allen Gegensätzen der Generationen, Individuen und Schulen, im Zeichen dessen stehe, was allen gemeinsam ist, der Liebe zur Kunst.

Der Aufbau der Akademie ist folgendermaßen gedacht. Sie gliedert sich in die vier Gruppen der Dichtung, der Musik, der Bildenden Kunst und des künstlerischen Lebens, und zwar zu je vierundzwanzig Köpfen. (Als Förderer des künstlerischen Lebens gelten Männer, die sich um seine Pflege und Vertiefung in edler Weise verdient gemacht haben.) Diese Gruppen bilden aus sich Kapitel zu je acht Köpfen, die den Charakter von Arbeitsausschüssen haben sollen. Ihnen angegliedert ist ein verwaltendes Kapitel von fünf Mitgliedern, denen ein Archivar und ein Syndikus beigegeben sind. An der Spitze der Akademie stehen vier den einzelnen Kapiteln entnommene Ehrenkapitulare.

So soll die Akademie die unveränderliche Zahl von 101 Mitgliedern umfassen. Doch soll eine nicht zu bestimmende

Anzahl aufstrebender Künstler ihr verbunden sein, ein Vorhof der Jugend gleichsam, aus dem sie ihre Mitgliederzahl durch Zuwahl ergänzt.

Finanzielle Verpflichtungen werden den Mitgliedern nicht erwachsen; nur auf freiwillige Stiftungen wird gerechnet.

Sobald ein hinreichendes Vermögen vorhanden ist, beginnt das öffentliche Wirken der Akademie, das wesentlich in der Pflege des unterscheidenden Gefühls in der öffentlichen Wertung schöpferischen Verdienstes besteht. Sie trete geschlossen hervor bei feierlichen und für das Gedeihen der Kunst wichtigen Gelegenheiten. Alljährlich finde in München, dem Sitz der Akademie, eine Gesamttagung statt, an der alle Mitglieder, wenn irgend möglich, teilnehmen sollen. Die öffentliche Festsitzung werde etwa mit einer Symphonie, einer Rede eröffnet, und im Laufe von vier Tagen mögen Vorträge, musikalische und poetische Aufführungen, Ausstellungen von Werken bildender Kunst einander ablösen. Ein Jahrbuch der Akademie biete als Denkschrift den literarischen Niederschlag dieser Festtage. Auch ist die Herausgabe einer Bibliothek lebender Dichter geplant.

Außerordentliche Feiersitzungen mögen etwa den Charakter von Gedächtnisfeiern zur Ehrung Abgeschiedener tragen. Am Grabe solcher sei die Akademie korporativ vertreten. Von Zeit zu Zeit finden sich die Kapitel der vier Gruppen zur Beratung der ihnen eigenen Interessen in Kapitelsitzungen zusammen.

Ein Gebäude erstehe der Akademie, dessen Mitte der Festsaal oder Tempel bilde, mit Nischen, bestimmt, die Büsten solcher Männer aufzunehmen, die durch öffentliche Gedenkfeiern geehrt wurden. Er sei von Gesellschafts-, Lese- und Bibliotheksräumen umgeben. Alle Mitglieder

spenden ein Werk ihrer jeweils erscheinenden Werke für die Bibliothek der Akademie.

Da die Wahl der Mitglieder auf Lebenszeit erfolgt, so kann ein Ausschluß nur auf Grund schwerer Verfehlungen gegen den Geist der Akademie erfolgen. Nach dem Ableben oder Ausscheiden eines Mitglieds folgt durch das Kapitel derjenigen Gruppe, der es angehörte, die Zuwahl eines neuen Mitglieds aus dieser Gruppe.

Im Sinne des Gesetzes ist die „Deutsche Akademie" kein Verein, sondern zunächst nur eine zwanglose Vereinigung ohne Vorstand und ohne Satzungen. Sie strebt jedoch behördliche Rechte an.

Der Ausschuß zur Gründung einer „Deutschen Akademie".

1915

Vorwort zu einem Roman

„Liebe zu sich selbst", hat, ich weiß nicht mehr welcher Autor gesagt — es war ein geistreicher Autor, soviel ist sicher — „Liebe zu sich selbst ist immer der Anfang eines romanhaften Lebens." Liebe zu sich selbst, so kann man hinzufügen, ist auch der Anfang aller Autobiographie. Denn der Trieb eines Menschen, sein Leben zu fixieren, sein Werden aufzuzeigen, sein Schicksal literarisch zu feiern und die Teilnahme der Mit- und Nachwelt leidenschaftlich dafür in Anspruch zu nehmen, hat dieselbe ungewöhnliche Lebhaftigkeit des Ichgefühls zur Voraussetzung, die, nach jenem Autor, ein Leben nicht nur subjektiv zum Roman zu stempeln, sondern auch objektiv ins Interessante und Bedeutende zu erheben vermag. Das ist etwas Stärkeres, Tieferes und Produktiveres als „Selbstgefälligkeit". Es ist in den schönsten Fällen das dankbar-ehrfürchtige Erfülltsein der Götterlieblinge von sich selbst, wie es mit unvergleichlich innigem Nachdruck aus den Zeilen spricht:

„Alles geben die Götter, die unendlichen,
Ihren Lieblingen ganz:
Alle Freuden, die unendlichen,
Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz."

Es ist das naiv-aristokratische Interesse an dem Mysterium hoher Bevorteilung, substanzieller Vornehmheit, gefährlicher Auszeichnung, angeborener Verdienste, als deren Träger sie sich fühlen, ist die Lust, aus geheimster Erfahrung zu bekunden, wie ein Genie sich bildet, Glück und Verdienst nach irgendwelchem Gnadenschlusse sich unauflöslich verketten: Sie brachte „Dichtung und Wahrheit" hervor; und sie ist recht eigentlich der Geist der großen Autobiographie überhaupt.

Dabei ist merkwürdig, daß der autobiographische Trieb sich kaum jemals als dilettantischer Irrtum erweist, daß er seine Rechtfertigung in sich zu tragen scheint. Was ist Talent? Ein sehr heikler, schwieriger Begriff jedenfalls, bei dem es sich weniger darum handelt, ob einer etwas kann, als darum, ob einer etwas ist, so daß man sagen könnte, Talent bedeute nichts weiter als Schicksalsfähigkeit. Aber sind es zuletzt nicht Geist und Empfindung, die einem Leben Schicksalswürde verleihen? Seltener auftretend als der rein poetische, der so oft auf Selbsttäuschung beruht, hat der autobiographische Impuls, wie es scheint, immer ein Maß von Geist und Empfindung zur Voraussetzung, das ihn von vornherein rechtfertigt, so daß er nur produktiv zu werden braucht, um unserer Teilnahme sicher zu sein; und jene „Liebe zu sich selbst", die sein Ursprung ist, sie pflegt von der Welt bestätigt, pflegt von ihr geteilt zu werden. Nicht die Meisterwerke spielend-erfindender Kunst unter den Büchern sind es, die am meisten geliebt, am meisten gelesen werden; es sind die persönlichsten, unmittelbarsten und vertraulichsten, sind die Urkunden leidenschaftlichen oder doch innigen sinnlich-sittlichen Ichgefühls, die Bekenntnisse, die Autobiographien. Oder wo wäre die freie Dichtung, auf der so viel Liebe geruht hätte wie auf

Augustins, Jean Jacques' und Goethes Konfessionen, auf Jung Stillings sanfter Lebenserzählung oder selbst auf der einsamen Selbstzergliederung Anton Reisers? Heute zumal, wo eine Hochflut neuedierter Memoiren und Briefsammlungen den Markt überschwemmt, wo von Cellini bis Casanova, von Casanova bis zu den Gedanken und Erinnerungen jenes glänzenden Herrn Manolesku, die, wie man hört, ein großer moderner Verlag neu herauszugeben sich anschickt, alle primären, direkten und dokumentarischen Veröffentlichungen eines Massenabsatzes sicher sind: scheint es nicht heute, als hätte alles Vertrauen, alle auf das Menschliche gerichtete Wißbegier sich von den Erzeugnissen dichtender Einbildung abgewandt und sich auf solche Bücher geworfen, in denen Menschenschicksal und Leben ohne Fiktion, Intrige und Flausen sich selber vortragen? Es wird wohl an uns liegen, an uns Schriftstellern, wenn der heutige Leser ein Wort des größten Autobiographen unter den Dichtern gegen uns zu kehren und zu sprechen scheint: „Ich habe die Wirklichkeit immer für genialer gehalten als euer Genie."

Wir legen die Jugendgeschichte eines Frühverstorbenen vor, geschrieben von ihm selbst; ein autobiographisches Fragment, das den Titel eines Romans verdient, weil der Verfasser darin „dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben" sucht; ein Knabenleben, aus frischer Erinnerung, in epischer Rückschau gestaltet von der Hand eines früh zum Manne erzogenen Jünglings, das unsere Teilnahme anruft mit dem Rechte des Geistes und der Empfindung.

Erich von Mendelssohn wurde 1887 in Dorpat geboren. Sein Vater, ein Oldenburger, war dort Universitätsprofessor für klassische Philologie und Geschichte, seine

Mutter, eine geborene von Cramer, die Tochter eines estländischen Gutsbesitzers. Nach dem Tode des Vaters, 1896, siedelte die Familie nach Jena über, wo Erich die unteren Klassen des Gymnasiums besuchte. Als Obertertianer kam er in das Landerziehungsheim zu Haubinda und blieb dort bis zur Oberprima. Zum Abiturium bereitete er sich in Jena privatim vor, indem er gleichzeitig einige Kollegien an der Universität besuchte. Die kunsthistorischen Vorlesungen Botho Graafs, mit dem er seit jener Zeit persönliche Beziehungen unterhielt, fesselten ihn besonders, und dem Einfluß dieses Professors war es zuzuschreiben, daß der junge Mendelssohn sich nach bestandenem Examen, 1906, in Berlin dem Studium der Kunstgeschichte widmete, obgleich er längst wußte, was sein Beruf und Schicksal sei, was er einzig wolle und müsse: schreiben . . . Und es begann das hin und her zuckende, experimentierende, nervös-vorläufige, unregelmäßige Dasein des werdenden Schriftstellers, der für seinen Beruf noch unreif ist und sich zu jedem anderen doch unfähig fühlt. Er lebte in Paris, er „studierte" in München. Dort sah ich ihn manchmal: Ein großer, dunkler und hagerer, fast schöner Mensch mit Adlernase und von einer gewissen bedrängten Leidenschaftlichkeit des Wesens, kam er und brachte Verse, rodomontierte knabenhaft von Zusammenstößen mit Apachen. Seines Berufes schien er gewiß zu sein; wenigstens gehörte er nicht zum Schlage derer, welche die Verantwortung für das Wagnis des eigenen Lebens auf andere abwälzen und sich den Beruf zum Dichter von außen attestieren lassen möchten. Er wußte wohl, daß dazu niemand ernstlich imstande ist, daß solcher Beruf sich einfach erweisen müsse. „Talent" ist bei einem Zwanzigjährigen

nur festzustellen, soweit es nichts weiter als formale Begabung bedeutet. Aber es bedeutet ja viel, viel mehr; es bedeutet geheime Entwicklungs- und Bildungsmöglichkeiten, schlummernde sittliche Eigenschaften, die unmöglich im voraus zu konstatieren sind. Talent ist bei Zwanzigjährigen etwas durchaus Subjektives, ein Instinkt, ein Glaube. Ihn zu bestärken, ihn zu entmutigen, ist gleich verantwortungsvoll. Und ich sollte denken, daß jeder Künstler ein zu gefährdetes Dasein führt, um auch noch die Verantwortung für fremde Existenzen tragen zu können.

Geführt von Abenteuerdrang und seiner Liebe zu nordischer Dichtung, tritt der junge Mendelssohn 1908 seine erste Reise nach Island an, und dieses Land wird das große Erlebnis seiner Seele. Seine intellektuellen Triebe sowohl wie der Ehrgeiz, seinem Körper ritterlich strenge Zumutungen zu stellen — ein heroischer und vielleicht unzukömmlicher Ehrgeiz, denn er hat einen zarten Körper, — finden in dieser Natur, unter diesen Menschen wonniges Genüge. Ein rauhes Jäger- und Reiterleben nimmt ihn auf; zu Pferde durchstreift er wochenlang die Lava- und Schneewüsten der Hochebene, erlauscht zwischendurch mit Literatenlust die Sagen des Volkes, vertieft sich in dessen altnordische Mundart. Zurückgekehrt in die Zivilisation, der er dienen, in der er seßhaft werden will, läßt er sich in Kopenhagen nieder und wirft sich auf das Studium der skandinavischen Sprachen. Er liebt, er heiratet dort oben, und, unbemittelt, schafft er wie ein Mann den Unterhalt für Frau und Kind, indem er isländische, dänische und schwedische Romane ins Deutsche übersetzt. Ein Band isländischer Sagaliteratur erscheint in seiner Übertragung in der Sammlung „Thule" bei Eugen Diederichs; er verdeutscht

die Gedichte Jacobsens für den Inselverlag, die Johannes V. Jensens für den Verlag S. Fischer. Daß diese Übersetzungen Brotarbeit waren, hindert nicht, daß sie sehr gut sind. Sie sind es, die ihm einen Namen zu machen beginnen, nicht seine Dichtungen, und er leidet darunter, er findet seine Lage „grotesk“. Freilich, ein Roman, „Die Phantasten“, eine kecke, doch wenig persönliche, wenig dichterische Fiktion, erscheint 1911 bei Oesterheld; ein Buch Gedichte folgt 1912. Aber für die Werke seines Herzens, den Roman „Die Heimkehr“ und so manches andere ist keine Unterkunft zu finden. Den Jüngling, der sich so früh ein männliches, verantwortungsvolles Kämpferleben bereitet hatte, mögen da Furcht und Zweifel angewandelt haben. Wenn Talent die Gabe ist, Erfolg zu haben, so, scheint es, hat er keines. Verfehltes Leben? — Da scheint der Aufstieg beginnen zu sollen. Ein junger Verlag greift nach dem letzten Manuskript — es heißt „Nacht und Tag“ —, eröffnet die Aussicht, weitere, frühere Arbeiten zu übernehmen, erklärt seine Teilnahme, will sich für den jungen Autor einsetzen. Das ist das Glück, das ist wahrscheinlich der Ruhm. Er ist „durch“, er wird arrivieren. Zur selben Zeit fällt eine Lungenentzündung ihn an, die in fünf Tagen seine Kräfte bricht. Ein Herzübel, das er sich als Knabe durch einen Parforcelauf zugezogen — der Roman berichtet davon —, kehrt unter der Gewalt des Fiebers zurück. Er ist voller Hoffnung, voller Gewißheit, er spricht von seinen Büchern, die nun erscheinen sollen, erklärt wiederholt, daß er sich besser fühle, greift sich ans Herz und stirbt.

„Nacht und Tag“ ist nur der erste Teil eines breit angelegten Entwicklungsromans, dessen Plan zwei weitere

Teile von ähnlichem Umfang umfaßt. Um was handelt es sich? Um Schulerfahrungen, Ferienausflüge, Knabengespräche, Lehrerfiguren, um erste Liebe und keimendes Dichtertum, um Krankheit, Genesung und Kindheitsdämmerung, — nur um ein wenig Leben, mit einem Wort, ganz ohne Fabel und Spannung, gegeben mit einer Kunstlosigkeit, die zuweilen wie ein Jenseits der Kunst anmutet, wie ein höchst anständiger Widerwille gegen Kunst oder doch gegen Künste — man sehe die eigentümlich keusch wirkende Behandlung des Dialogs, bei dem oft sogar das epische „Sagte er" gespart und nur der Name des Redenden der Replik vorangesetzt ist.

Es ist sein Schauplatz, dem der Roman nicht nur ein gut Teil seiner poetischen Möglichkeiten verdankt, der ihm auch seinen Wert als Zeit- und Kulturdokument verleiht: dies Milieu eines modernen thüringischen Erziehungsinstituts, einer „freien Schulgemeinde". Landschaftsschilderungen von zarter Leuchtkraft entstehen, wo der Autor seine Schülerwanderungen durch den Thüringer Wald heraufbeschwört; Freiluftszenen, Bilder einer philosophisch betonten Körperfreudigkeit, Wintersporttreiben, mit sachlichster Teilnahme dargestellt, vergnügen das innere Auge; und der spekulative Drang junger Leute, die sich nach neuen, radikalen und noch umstrittenen Grundsätzen gebildet und gelenkt fühlen, tut sich in jenen lyrischen und grüblerischen Gesprächen kund, von denen das Buch voll ist, — Gesprächen von einem sehr deutschen Niveau, wie man hinzufügen darf, wenn man dies Knabenbuch mit solchen anderer nationaler Herkunft vergleicht. Auch Mowglis starker Dichter hat einen Schulroman geschrieben; aber die humoristisch-stumpfsinnige Roheit seiner Boys findet rechtes

Verständnis wohl nur an Ort und Stelle — und freilich noch bei jenem deutschen Referenten, der erklärte, wer über diese Geschichte nicht Tränen lache, der sei ein hoffnungsloser Misanthrop. Dann bin ich hoffnungslos. Und so sehr ich die Dschungelbücher liebe und bewundere, so widerwärtig, so unzugänglich ist mir „Stalky & Co.", so unbedingt ziehe ich Otto Mahrensee und seine Freunde dem Kiplingschen Kleeblatt vor.

Ich übersehe nicht das persönliche Problem des jungen Mendelssohn, das ein Problem des Blutes — seines halb jüdischen, halb junkerlichen Blutes — war und das ihn wahrscheinlich zum Schriftsteller machte; denn nur wo das Ich eine Aufgabe ist, hat es einen Sinn, zu schreiben. Übrigens aber war der Verfasser von „Nacht und Tag" ein typischer Angehöriger jenes Geschlechtes von heute Zwanzig- oder Fünfundzwanzigjährigen, das unter der Herrschaft des Regenerationsgedankens herangewachsen ist, — dieses dominierenden Zeitgedankens, der auch in der geistigen Verfassung der modernen Freiluft-Pädagogien offenbar eine wichtige Rolle spielt. Das intellektuelle Interesse, welches letzten Endes die heute zur Lebenshöhe vorgeschrittene Dichtergeneration beherrscht und beschäftigt, ist das Interesse am Pathologischen, am Verfall. Die jungen Leute sind anders gerichtet: die Gesundheits- und Durchsonnungstendenzen der Zeit sind stark in ihnen, dieser Zeit, die möchte, daß erst mit ihr das Mittelalter sich endige und die eigentliche Renaissance durch Darwin eingeleitet sei, welcher, obgleich er Christ zu sein glaubte, ihr den Anfang aller heutigen Ideale, der „Rückkehr zur Natur", der Verherrlichung der Erde, des Leibes, die endgültige Abkehr vom Kreuze

bedeutet. Gesundheits- und Kraftkultus überall; und der frühe Tod des jungen Mendelssohn ist vielleicht ein Zeichen dafür, daß diesem Kultus zuweilen heroische Opfer gebracht werden.

Ich habe im ganzen nicht den Eindruck, daß der junge Nachwuchs, dieser Regenerationstypus, welcher, ostentativ helläugig, vom Wintersport gebräunt und mit offenem Hemdkragen, sein unbedecktes Haupt der Sonne darbietet, weniger zart, weniger auf Zucht und Ökonomie angewiesen wäre als das vorhergehende Geschlecht. Es hat mit dem Begriff der Gesundheit eine nicht minder heikle Bewandtnis als mit dem des Talentes. Man kann auf gesunde Art krank und auf kranke Art gesund sein. Man kann als grimmiger Pessimist und Prediger des Nirwana ein Patriarchenalter erreichen „und Flöte blasen", und man kann, während einem die Schwindsucht auf beiden Wangenknochen glüht, beständig rufen: Wie ist das Leben so stark und schön! Das Leben ist oft auf seiten derer, die es verneinen. Das Leben ist oft auf jener Seite, wo im Grunde nur eines geliebt wird: der Tod.

1913

Äußerung über Peter Altenberg

Um mich zu einem Beitrag für Ihr Altenberg-Buch zu ermutigen, sagen Sie mir, der Dichter habe im Gespräch mit Ihnen zuweilen freundlich-beifällig meiner gedacht. Wahrhaftig, das freut mich! Es freut mich beinahe unpersönlich, auf philosophische Weise. Denn es zeigt mir die geistige Welt wieder einmal so wohl eingerichtet, daß unglückliche Liebe darin nicht vorkommt: es hat mit der Sympathie dort immer seine gegenseitige Richtigkeit.

Ich werde nie das Entzücken vergessen, mit dem ich, es müssen nun einige 20 Jahre sein, „Wie ich es sehe", zuerst in Händen hielt. Die literarische Revolution, in die wir heute Fünfundvierzig- oder Fünfzigjährigen hineingeboren wurden, die unsere Jugend als Lebensluft umgab, trug möglicherweise einen weniger rasanten Charakter als die gegenwärtige, — nicht gerade, daß sie, wie diese, so weit ging, Ideen und seelische Güter, von denen der Kontinent nebst anliegenden Inseln seit 500 Jahren lebt, zum alten Eisen zu werfen. Auch ließ, vergleichsweise, die Strammheit ihrer Organisation zu wünschen übrig, ihr Sozialismus reichte nicht aus, individualistische Zersplitterung, einsam

auf sich gestelltes Wachstum hintanzuhalten. Dafür, seien wir billig, war sie farbiger, unterhaltender, weniger über den Kamm einer Schule geschoren, mächtiger an positiver Leistung, reicher vor allem an dem, was die heutige aus moralischen, aber auch sonst nicht völlig undurchsichtigen Gründen für abgeschafft erklärt, um irgendeinen akustisch peinlichen Gemeinsamkeitsschrei dafür einzusetzen: an Persönlichkeit. Es war schon so eine Zeit, als dann und wann ein neues Stück von Ibsen, von Hauptmann, von Wedekind erschien. Georges Erzengel-Antlitz begann hervorzutreten. Der Ephebenreiz des jungen Hofmannsthal wirkte aus unvergänglichen Liedern und Spielen. Bahrs erste symbolistische Prosa färbte den Stil der Neunzehnjährigen. In Conrads „Gesellschaft" konnte man eines Tages die Besprechung einer Streitschrift von Nietzsche, des „Fall Wagner", lesen. Der große Osten öffnete sich . . .

Unter den Sternen dieses Firmaments war Peter Altenberg nicht einmal einer von erster Größe. Aber welch eine wundersam innig durchdringende Leuchtkraft besaß er! „Märchen des Lebens" — heißt nicht eines seiner Bücher so? Sein ganzes Werk könnte so heißen. Man wird bei genauerem Hinhören die Note „Andersen" darin nicht verkennen, sowenig wie Geist, Rhythmus und Komposition seiner Prosa den Einfluß Nietzsches verkennen lassen, — und diese Symbiose scheinbar so wesensverschiedener literarischer Lebensteile war von unglaublicher Musikalität. Natürlich ergeben Nietzsche plus Andersen nicht Peter Altenberg. Was hinzukommen mußte, war eben dieser, und die stilistische Persönlichkeit ist, wie das Leben selbst, unanalysierbar. Auf jeden Fall, wenn es erlaubt ist, von „Liebe auf den ersten Laut" zu sprechen, so ereignete sich dergleichen

bei meinem frühen Zusammentreffen mit diesem Prosa-Poeten. Ging denn nicht ein glücklich überraschtes und erheitertes Aufhorchen von der Etsch bis an den Belt bei diesem so neuen, so kindlichen und so raffinierten Tonfall, in welchem Anmutig-Einfältiges sich auf so bezaubernde Art mit Pionierhaft-Zukünftigstem verband? „Abgerechnet nämlich, daß ich ein Dekadent bin, bin ich auch dessen Gegenteil." Der Satz ist nicht von ihm, aber mit Fug hätte er ihn zum Motto seines Lebens und Werkes wählen mögen. Es ist sehr merkwürdig, wie Leben und Schicksal der Zeitherrscher von Schülern und Nachkommen, mit verteilten Rollen, auf Grund neuen Persönlichkeitsmaterials, wiederholt, abgewandelt, erläutert und kritisiert werden. Dehmel, George, mein Bruder, Kerr, Altenberg, ich, wir sind die wahren Kritiker und fragmentarischen Verdeutlicher Nietzsches . . .

Diese intellektuelle Lyrik mit der infantilen Interpunktion, wie paßte darauf die einfachste, glücklichste und produktivste Bestimmung des Dichtertums, die je gegeben wurde, Goethes Wort: „Lebhaftes Gefühl der Zustände und Fähigkeit, es auszudrücken, das macht den Dichter!" Neid, der zu aller Bewunderung und Liebe gehört, mischte sich unruhig in unser Entzücken. Mit dieser seligen Manier schien es möglich, das Leben täglich und stündlich, restlos, ohne Verzicht und namentlich mühelos einzufangen und zu bewältigen. Etwas wie Auflehnung regte sich, — denn nicht nur indem er sie übte, schien Altenberg diese seine Manier als die alleinseligmachende statuieren zu wollen: wie mancher Größere vor ihm war er, mit seiner Theorie vom „Rind im Liebig-Tiegel", geneigt, aus seinem Talent eine Doktrin zu machen und Zusammendrängung, Abkürzung,

Eindämpfung, den atemknappen Pointillismus seiner aphoristischen Novellette als die einzig zeitgemäße Form der Prosadichtung zu verkünden. Was Wunder, daß wir, verteidigungsweise, sogar ein wenig Geringschätzung in uns aufzurufen suchten? Dieser Dichter war ohne Zweifel der Finder einer sehr glücklichen Form, deren Leichtigkeit übrigens Illusion, deren Dienst nicht weniger anspruchsvoll sein mochte als irgendein anderer. Und doch, was Tragen heißt, wie es tut, jahrelang unter der Spannung eines Werkes zu leben; Pathos und Ethos der großen Komposition; das Werk als fixe Idee, als verwirklichter Plan, — davon wußte sein lyrischer Journalismus nichts. Er war immer fertig. Ich weiß wohl, wie halbwahr das ist, wenn man es auf die lyrische Form in ihrer Zeitlosigkeit bezieht. Aber er lehrte seine Form als zeitgemäß, verkündete sie im Sinn einer primitiven Fortschrittlichkeit gegen das Ausführliche und „Langweilige", gegen den Geist der Epik mit einem Wort, der zeitlos und unsterblich ist!

Hatte es nicht eine ähnlich kindliche Bewandtnis mit manchem andern, was er sonst noch „lehrte"? Die Zukünftigkeit, das Propheten- und Führertum der Künstler ist etwas Organisches, das sich im Sein und Tun bewährt, als direkte Lehre aber auf eine hilflose Weise sich zu vergröbern, zu veräußerlichen und zu entgeistigen immer größte Gefahr läuft. Altenbergs neuer Adel, sein Instinkt für verfeinerte und entwickelte Menschlichkeit, sein humanes Führertum äußerte sich didaktisch in einer Gesundheitslehre und Diätetik, zu der er den literarischen Mut aus gewissen Seiten des „Ecce homo" schöpfte und die, verständigen wir uns, ein fürchterlicher Unsinn war. In Befolgung seines Satzes: „Du bist gesund bei Geselchtem mit Kraut,

— wie gesund wärest du erst bei lauter Püree, Haschee und Bouillon mit eingesprudeltem Eidotter!" — würde der menschliche Ernährungsapparat unfehlbar von den Zähnen bis zum Mastdarm an Inaktivitätsatrophie zugrunde gehen. Und was nun gar die Laxantien betrifft, für die er schwärmte, so ist ja noch das mildeste davon für gewisse Naturen — und gerade für viele „langsame" — ganz einfach Gift. . . Kurzum, der Geist der Medizin ist nicht so leicht zu fassen.

Man hat in solchen Anfechtbarkeiten, artistischen wie hygienischen, am Ende nicht mehr als eine primitiv intellektuelle Zeichensprache für Wahreres und Geistigeres zu sehen: die Semiotik seiner menschlichen Zukünftigkeit und Führerschaft, jenes Gegenteils von Dekadenz, das er auch war, und das sich so rein und glücklich mit den Mürbheiten und Süßigkeiten seines Wesens, seinem alten Kulturerbe verband. Dieser Fortgeschrittenste war ein Sohn der Stadt, die allem politischen Freimaurertum von jeher als Hochburg der Beharrung galt, ein echter Sohn des historischen Staatsgebildes, dessen Zerstörung von eben jenem Freimaurertum „zum Heile der Menschheit", um des demokratischen Nationalismus willen, betrieben und erreicht wurde. Er hat Österreich geliebt, hat im Kriege, zu einer Zeit also, wo es sich für einen Künstlermenschen nicht um irgendein System, sondern um Tieferes, Eigentlicheres handelte, mit seinem Herzen, seinem wunderlich eindringenden Wort dafür Partei genommen, hat in seiner Wut dem Tenente d'Annunzio, heutigem Präsidenten von Fiume, brühheiße Ölklistiere verordnet, wenn ich mich recht erinnere, hat gefühlt wie Hofmannsthal, der „Gott erhalte" sang, und wie fast alle Geistigen seines Landes, — sehr zum Unterschied von den

Intellektuellen des Reichs, die deutschfeindliche Kriegssabotage trieben vom ersten Tage an und nun hoffentlich glücklich sind . . .

Ich wollte nur das noch sagen. Nehmen Sie vorlieb mit diesem äußerst fragmentarischen, äußerst ergänzungsbedürftigen Versuch über Ihren Poeten, einem wahren Scherflein von Erkenntnis, zur hoffentlich stolzen Summe Ihres Gedenk- und Werbebuches bereitwilligen Herzens beigetragen.

1920

Ein Gutachten

Ihrer Aufforderung, in dem Rechtsstreit, der den dritten Band von Bismarcks „Gedanken und Erinnerungen" zum Gegenstande hat, meine Meinung zu äußern, oder, wenn Sie wollen, mein Gutachten abzugeben, komme ich nach, weil ich Ihnen zustimmen muß, wenn Sie dafür halten, daß es sich um eine Streitfrage literarischen Wesens handelt, bei deren Erledigung also das Urteil eines Schriftstellers wohl ins Gewicht fallen mag, und dies um so mehr, als die reichsgerichtliche Auslegung des Urheberschutzgesetzes, auf welche die drei bisher zu Worte gekommenen Instanzen ihr Urteil gründeten, eine ganz ausgesprochen literarische, man möchte fast sagen: schöngeistige Orientierung an den Tag legt und unter Zurückweisung aller möglichen anderen Interessen ausschließlich den künstlerischen Gesichtspunkt als maßgebend kennzeichnet.

In diesem Sinne also darf ich mich als Urteilender für zuständig halten, wobei ich übrigens die Gefahr einer affekthaften Trübung meines Urteils keineswegs außer acht lasse. Je weniger ich zweifeln darf, daß die drei Gerichte, die in der Sache bisher gesprochen, ihren Spruch von keiner außerrechtlichen und leidenschaftlichen Meinung oder Rücksicht haben beeinflussen lassen, desto gründlicher habe ich mich zu besinnen, ob nicht eigene entgegengesetzte Tendenz und Leidenschaft, der Wunsch nämlich, die Aufzeichnungen des

zornig sorgenden Riesen — Aufzeichnungen, die die ergreifende Widmung tragen: „Den Söhnen und Enkeln zum Verständnis der Vergangenheit und zur Lehre für die Zukunft" — möchten seinem Volke, auch seinem, denn andere kennen sie schon — endlich zu Händen kommen: ob also nicht etwa diese Ungeduld mein Denken bestimmt. Dem ist nicht so, ich kann es versichern. Mein Wunsch, den ich nicht verleugne, mag sich meines Urteils freuen, aber dieses, in seiner intellektuellen Selbstgewißheit, ist unbestochen von ihm und würde sich zweifellos auch gegen eine widersprechende Willenstendenz durchgesetzt haben. Ich kann es kurz fassen. Nach dem Studium des dritten Bandes von Bismarcks Buch; nach genauer Rezeption der reichsgerichtlichen Rechtserläuterung, an die auch ich mich halten muß; nach wiederholter Prüfung der umstrittenen kaiserlichen Briefe im Sinn der Kriterien, die jene Rechtserläuterung an die Hand gibt, habe ich auszusprechen: Wenn das Reichsgericht seine Gesetzesdeutung zu dem ausdrücklichen Zweck formuliert hätte, das freie Erscheinen der „Gedanken und Erinnerungen" zu rechtfertigen, es gegen klagende Widersacher zu verteidigen, so hätte sie nicht anders lauten können.

In jedem Wort und mit fast erstaunlicher Sympathie für das Ästhetisch-Individuelle bekundet diese Deutung die Absicht, keinen Zweifel darüber zu lassen, daß der Paragraph, dem sie gilt, nur gemeint ist, literarische, das heißt: geistig-künstlerische, das heißt: Persönlichkeits-Werte zu decken und nichts darüber hinaus. Ihre Tendenz zur Einschränkung, zur namentlichen Ausschaltung alles dessen, was, obgleich „allgemein interessant", obgleich „literarisch verwertbar", dennoch außerhalb der Reichweite des urheberrechtlichen Schutzes fällt, ist sehr lebhaft und in der Tat

so weitgehend, daß nicht viel vorzustellen bleibt, was allerdings Anspruch auf diesen Schutz nach dem Wortlaut des Kommentars zu erheben hätte: natürlich nicht viel, denn die faktische Seltenheit solcher Werte stimmt mit dieser theoretischen Exklusivität überein. Der Diener am Recht wird zu hochgradiger Übersachlichkeit, zu einem rein ästhetischen Wertempfinden angehalten. Er wird aufgefordert, nicht auf den Tatsachenstoff zu achten, den ein Schriftstück etwa umschließt, und der es zur historischen oder psychologisch-biographischen Urkunde stempelt. Ihm wird anempfohlen, sich einzig zu fragen, ob das Schriftstück, über das zu befinden ihm obliegt, auch abgesehen von den bekundeten Tatsachen und als „Erzeugnis eines beliebigen Verfassers literarisch bedeutsam sein würde". Eines beliebigen Verfassers! Literarisch bedeutsam sein würde! Ist ein Schwanken möglich? Damit gewiß keines möglich sei, gibt der Kommentar die doppelte Bestimmung des Begriffs der „literarischen Bedeutung".

Diese literarische Bedeutung, sagt er, die eine schriftliche Äußerung, einen Brief des urheberrechtlichen Schutzes teilhaftig macht, kann auf zwei Qualitäten beruhen: sie kann geistiger und formaler Natur sein. Sie kann erstens bestehen in einem „originalen Gedankeninhalt", zweitens aber in einer Art der Formgebung, die auch einem Dokument, das eines solchen Gedankeninhalts entbehrt, „vermöge der besonderen Anmut und Kraft des Stiles einen ästhetischen Reiz und literarischen Wert verleiht". Diese Definition ist klug und liebevoll, aber sie zeigt die Schwierigkeit, ja Aussichtslosigkeit jeder Analyse des Organischen. In musischer Sphäre — und in dieser bewegen wir uns zweifellos nach dem Willen des Kommentars — ist der Gedanke von der Form nicht zu unterscheiden; sie sind nicht zweierlei, sie sind

eins. Die Form ist der Gedanke, und dieser entspringt mit ihr. „Die Form", hat ein Dichter gesagt, „ist nichts als der Kontur, der den lebendigen Leib umschließt." Auch weiß der Ausleger von diesem Einheitszauber wohl, sonst würde er nicht von einem „originalen" Gedankeninhalt, statt etwa von „neuen" Gedanken sprechen. Er weiß, daß es keine neuen Gedanken gibt, daß aber ein Gedanke Originalität, das heißt Ursprünglichkeit, geistige Einmaligkeit, geistige Eigentümlichkeit gewinnt kraft des persönlichen Erlebnisses, das die Sprache schöpferisch beseelt und das Gedicht zeitigt, das urheberrechtlich geschützte Geistesprodukt, stelle dieses auch nur als „bloßer Vertrauensbrief" sich dar.

Nichts ist gewisser, als daß die in Bismarcks Erinnerungen verflochtenen Fürstenbriefe zu den Produkten gehören, auf welche der reichsgerichtliche Kommentar die Wirkung des Schutzparagraphen nicht erstreckt wissen will. Diese Briefe sind Schulbeispiele solcher Produkte, die zwar von historischem und psychologisch-biographischem Interesse und darum literarisch verwertbar, aber ohne eigentliche literarische Bedeutung und darum nicht schutzberechtigt sind. Die Gegner der Veröffentlichung mögen welches Gesetz immer zu ihren Gunsten anrufen — auf dieses können sie sich unmöglich stützen; und die bisher in dieser Sache gefällten Erkenntnisse sind meiner Überzeugung nach rechtsirrtümlich und nicht zu halten. Das öffentliche Interesse daran, daß das Wort Bismarcks, der letzten Verkörperung großen Deutschtums, nicht länger verheimlicht bleibe, wird auch für den Nichtjuristen an humaner Würde noch übertroffen durch das andere, daß ein klar gesinntes und obendrein mit Geist und Gefühl erläutertes Gesetz keine falsche, objektiv mißbräuchliche Anwendung erfahre.

1921

Über einen Vortragskünstler

Ludwig Hardt zu hören, ist ein starkes, seltsames Erlebnis. Man hat ihn den Erben Milans genannt — womit man ihm Ehre erwies, ohne ihn eben zu kennzeichnen. Er ist es als Rezitator überhaupt, als vollkommener Meister des Wortes; aber menschlich, seelisch, geistig, ich möchte selbst sagen: sittlich trennen Welten den scharfen, schwarzen, glühenden, von Geist und Talent besessenen kleinen Mann von seinem Vorgänger, jenem Frommen, Lauteren, Treugesinnten, der uns mit dem „Siebzigsten Geburtstag" zu Tränen erfreute. Innigkeit oder Glut und Flammen: wer will sagen, was das Bessere, menschlich Stärkere, Tiefere ist? Hardt wird Johann Heinrich Voß wohl niemals sprechen, so wenig, wie unserm Milan Heines Revolutionslyrik recht aus der Seele gekommen wäre. Der Idylliker und der Empörer, was sie verbindet, ist nichts als das Talent, welches bei Hardt grotesker in die Augen springt, wahrscheinlich weil es, ehrgeizig-höchster Vergeistigung ungeachtet, tiefer im Primitiv-Komödiantischen wurzelt und aus diesem Grunde den Stempel des Genialischen trägt.

Sein Lieblingsautor scheint Heine zu sein. In Zimmer und Saal habe ich ihn diesen Dichter erneuern hören, und hier wie dort war es nicht Verliebtes noch Romantisch-

Ironisches, was er gab, sondern nackte Revolution. Das ist nicht meine Sache, aber es ist eine große Sache, wenn es Sache des Blutes ist und aus menschlicher Wahrheit kommt, wie hier. Denn der Verdacht, ein dienstfertiger Nichts-als-Künstler beeile sich damit, der Modestimmung des literarischen Publikums entgegenzukommen, ist sofort zu verwerfen. Diesen geistreichen und leidenschaftlichen Mund, der schmal ist wie eines Messers Schneide, die berühmte Ansprache des Deutschland-Reisenden an die „Mit-Wölfe" halten zu hören, ist ein Genuß ersten Ranges, den ein zu wenig zahlreiches Publikum mit mir teilte. Die private und schlimme Heiterkeit, zu der gewisse Aktualitäten in Heines 48er Spottgedicht „Aus Krähwinkels Schreckenstagen" ihn zu nötigen scheinen, sprengt den Rahmen der Produktion und wirkt dennoch künstlerisch. Und daß der Poet, der Mensch so stark in ihm ist wie der Aufwiegler, beweist das melancholische Gefühl, womit er den englischen Karl an der Wiege seines „Henkerchens", des Köhlerkindes, sein hoffnungslos-ahnungsvolles Eiapopeia singen läßt:

Das Kätzchen ist tot, die Mäuschen sind froh —
Wir müssen zu schanden werden —
Eiapopeia — im Himmel der Gott
Und ich, der König auf Erden.

Aber seine Rezitation der „Wanderraten" ist schlechthin entsetzlich! Man kennt dieses Gedicht nicht, ohne es von ihm gehört zu haben. Es ist die scheußliche Vision des letzten und kahlsten Radikalismus, der heute einen russischen Namen hat, vorgetragen von Hardt mit einer Wildheit des Tempos, der Akzente, des Stimmklangs, der zuckenden Gebärde, die Schrecken erregt und in die Flucht treiben könnte, aber künstlerisch unzweifelhaft etwas Äußerstes enthüllt.

Es bleibt ein Element von Dämonie in seinen Darbietungen, auch wenn er, über Wedekind und Morgenstern-Palmström, zum Variété — einer hohen, fast unheimlichen Art von Variété übergeht und das Podium mit den Masken berühmter Schauspieler bevölkert. Ähnliches in diesem Genre ist mir nicht vorgekommen. Das ist nicht mehr die Salonunterhaltung des Kopierens, die man kennt; es ist Verwandlung, ein Hinübergehen in den Anderen, und entbehrt keineswegs des mystischen Einschlages. Er läßt Waßmann, Wegener, Bassermann, Schildkraut, Moissi und Pallenberg die erste Strophe der „Glocke" rezitieren. Die Treffsicherheit der Nachahmung ist in jedem Falle täuschend bis zur Abenteuerlichkeit. Es gibt kurze Pausen des Ernstes und der Sammlung zwischendurch, während derer er Den zu rufen scheint, der nun kommen soll. Er wird diesem dann sogar ähnlich! Die Komik Pallenbergs, dem er eine ganze Szene gibt, habe ich nicht so empfunden, wenn dieses wunderliche Menschengewächs persönlich sein Kauderwelsch exekutierte. Das Vergnügen ist doppelt. Man hat Pallenbergs spezifische Komik, über die Hardt selber lachen muß, und außerdem die der vollendeten Kopie, — eine Lächerlichkeit, deren Gründe übrigens dunkel sind. Das Publikum jubelte.

Alles in allem, die Schlußwendung jener Kleistschen „Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege" ist am Platze, die Hardt mit Vorliebe wiedergibt, und an deren Ausgang er, nach dem Furioso der Erzählung, langsam, mit stiller Erschütterung zu sagen weiß: „So einen Kerl, sprach der Wirt, habe ich Zeit meines Lebens nicht gesehen."

1920

Brief an einen Verleger

Die mir freundlichst übersandten Gedichte von Verlaine habe ich gelesen — „Femmes" sowohl wie die Korrekturbogen von „Hombres", die noch schlimmer sind. Ich schicke voraus, daß ich die Übersetzung von Kurt Moreck höchst respektabel finde. Ich füge hinzu, daß die Unzucht der Gedichte mich erschüttert hat. Dies nämlich ist die Wirkung, die Unzucht und Wollust, wenn ihre Tiefen sich auftun, auf mich auszuüben pflegen. Die Reaktion des Kicherns erscheint mir so blöde und unverständlich wie die der sittlichen Entrüstung. Was eigentlich das Sittliche, was das Moralische sei — Reinheit und Selbstbewahrung oder Hingabe, das heißt Hingabe an die Sünde, an das Schädliche und Verzehrende, ist ein Problem, das mich früh beschäftigte. Große Moralisten waren meistens auch große Sünder. Von Dostojewskij sagt man, daß er ein Kinderschänder gewesen sei. Außerdem war er ein Epileptiker, und man ist heute auf dem Punkte, diese mystische Krankheit für eine Form der Unzucht zu erklären. Jedenfalls öffnen in den Werken dieses Religiösen die Schlünde der Wollust sich jeden Augenblick. Sie tun es in manchem großen, erhabenen und unantastbaren Werk, vor dem die Dummheit, selbst wenn sie etwas merkte, sich des Kicherns oder der Entrüstung nicht unterstehen würde. Wagners „Tristan" ist ein überaus unzüchtiges Werk. Nietzsche, im Ecce homo, gebraucht dafür den Ausdruck „Wollust der Hölle" und fügt hinzu, die

Anwendung einer Mystikerformel sei hier nicht nur erlaubt, sondern geboten. Es ist bemerkenswert, daß gewisse Wendungen der Tristan-Dichtung aus einem berüchtigten Buch, aus Schlegels „Lucinde“ stammen. Anderes darin stammt aus des Novalis „Hymnen an die Nacht“ oder doch aus diesem Bezirk der Romantik, der ebenfalls, ohne daß der Philister es „merkte“, ein äußerst wollüstiger Bezirk ist.

„Stumpfsinnige, was wähnt ihr rein zu sein? Ich hörte
Daß keine Schuld wie solch ein Sinn entweihe!“

Das ist Graf August von Platen, ein sehr strenger Geist, der jedoch, schon weil er nur junge Männer liebte, sich auf die Geheimnisse des Fleisches auf mehr als sittliche Weise verstand. „Abgründe“, sagte er,

„Abgründe liegen im Gemüte,
Die tiefer als die Hölle sind.“

Das Gebiet des Sittlichen ist weit, es umfaßt auch das Unsittliche. Große Moralisten, Menschen des weit gespannten Erlebnisses, durchmessen es ganz. Verlaine, der das Zarteste empfunden, das Sublimste ausgedrückt hat, gibt in diesen Versen „wüste Bilder und verfluchte Szenen“. Das ist seine eigene Kennzeichnung der Gedichte, und sie hat einen sehr unheidnisch-moralistischen Akzent. Es wäre lächerlich, den unzüchtigen Charakter der Blätter zu leugnen, lächerlich, als kunstliberaler Sachverständiger diesen Charakter durch die „anmutige Form“ entschuldigen zu wollen. Ich bescheinige Ihnen unumwunden, daß die Gedichte erschütternd unzüchtig sind. Vielleicht war es nicht dies, was Sie von mir hören wollten, aber ich sage es in einem Sinn, der Ihnen gegen diejenigen, die Sie dieser intimen Publikation wegen in Verruf bringen wollen, recht gibt.

1920

Glückwunsch an einen Buchhändler

Es sind also wirklich schon zehn Jahre, daß Sie so keck, so ganz aufs Geratewohl (und es geriet dann so wohl!) Ihre Sezession von dem großen alten Haus in der Maximilianstraße vollzogen und sich gegenüber dem „Luitpold" auf eigene Füße stellten? So will ich denn (da Sie einige Zeilen für Ihren diesjährigen Katalog von mir wünschen) mit einem schönen Glückwunsch beginnen — wie man ja liebedienerischerweise in der Welt den Leuten auch noch besonders Glück zu wünschen pflegt, die ohnedies schon Glück genug haben. Denn Glück haben Sie gehabt, das werden Sie nicht undankbar leugnen, wenn Sie auch Den einen Toren schelten dürfen, der sich nicht träumen läßt, wie Glück und Verdienst sich geheimnisvoll-ununterscheidbar „verketten".

Ich erinnere mich noch gut, wie ich Weihnachten nach Ihrer Etablierung bei Ihnen eintrat und fragte, wie es gehe. „Danke, danke", sagten Sie aus der Arbeit heraus, „ich bin zufrieden, ich bin recht zufrieden!" und für jeden Nichtkonkurrenten mußte Ihre vergnüglich erhitzte Geschäftigkeit ein erquicklicher Anblick sein. Seitdem ist es immer so fort, ja, scheint mir, immer noch besser gegangen, und wenn wir fragen wollen, warum?, so müssen wir uns

schon an Gründe des Verdienstes halten, denn das Glück ist ungreifbar, unwägbar und entzieht sich der Analyse.

Es hat als Erklärung nicht viel auf sich mit der bevorzugten Lage Ihres Geschäftes. Beispiele lehren, daß man in der Briennerstraße vorzüglich Pleite gehen kann. Eher könnte man anführen, daß Ihre frühere Stellung Ihnen hervorragend günstige Gelegenheit bot, Beziehungen anzuknüpfen, sich unter Münchens Bücherfreunden bekannt (und beliebt) zu machen, sich geschäftlich auf alle Weise zu orientieren. Sie konnten etwas wagen darauf hin; der Erfolg war es noch nicht. Wie nötigten Sie ihn herein?

Sie fingen damit an, Ihre Auslagen so glänzend, so modern, so unterhaltend, so einladend zu gestalten, wie kein dem reinen Buchhandel (nicht auch dem Kunsthandel) gewidmetes Geschäft in München das je verstanden hatte. Sie erwiesen sich als gewissenhafter, absolut zuverlässiger Kaufmann. Ihre Rechnungen stimmten. Es waren keine irrtümlichen Posten darauf (was selbstverständlich klingt, aber nicht allerwärts der Fall ist). Sie erweckten Vertrauen. Sie liierten sich ferner mit Münchens bedeutendstem literarischem Verein. Sie führten seine Geschäfte und vertrieben die Eintrittskarten für seine Veranstaltungen. Das half, Ihren Laden zu einem Treffpunkt der literarisch interessierten Leute zu machen. Was sehr wichtig ist: Sie hatten immer alles auf Lager. Wie Sie das anfangen, ist Ihre Sache, aber es ist so, und es ist nicht überall so. Man braucht ein Buch, man geht zum Händler, und leider, bitte sehr um Entschuldigung, ist es in diesem Augenblick zufällig nicht vorrätig. „Ich darf es kommen lassen, nicht wahr? In zwei, drei Tagen . . .“ „Aber ich brauche es gleich.“ „Sofort nach Eintreffen schicke ich es Ihnen zu.“

„Ich muß es aber gleich haben." Achselzucken. Ich erinnere mich nicht, daß mir das bei Ihnen passierte. „Ich glaube", sagen Sie vorsichtig, „es ist da." Und dann ist es da. Vielmehr es ist nicht nur irgendwie da, sondern Sie wissen einen auch noch bei der Wahl der Ausgabe glücklich zu korrigieren. Man möchte Lawrence Sterne auf englisch haben, und mechanisch sagt man „Tauchnitz edition". „Ach, Tauchnitz edition?" sagen Sie dann, „das würde ich Ihnen nicht raten. Ich habe da aus London eine Ausgabe mitgebracht — sehen Sie hier: Macmillan and Co. Limited, sehr gut gedruckt, sehr leicht in der Hand, sehr preiswert." Und man ist Ihnen dankbar.

Aber das alles ist nicht die Hauptsache. Die Hauptsache ist, daß Sie mit dem Herzen Buchhändler sind; daß Sie nicht ebensogut mit Strümpfen oder Semmeln handeln könnten; daß Sie Ihre edle Ware lieben und stolz und eifrig sind, das Buch, den Träger des feinen und freien Gedankens unter den Leuten zu verbreiten. Sie „führen" wohl auch das Geringe, das Abgeschmackte, das Untergeordnete — natürlich, man verlangt es, und Sie sind Kaufmann, Sie sehen auf Ihren Nutzen, Sie wickeln dem Kunden das Schlechte wie das Rechte mit gleicher Zuvorkommenheit in Papier. Aber Ihres Geschäftes recht froh werden Sie doch erst, wenn Sie das Vortreffliche, das Hochstehende und Künstlerische fördern, empfehlen, versenden, vermitteln dürfen. Dann fühlen Sie sich, dann freut Sie die Arbeit. Ist dies, diese innere, höhere Teilnahme der eigentliche Grund, weshalb man zu Ihnen kam, weshalb Sie reüssierten? Ich möchte es glauben.

Jetzt ist es schon unwirtlich hier draußen. Die Tage sind kurz, der Garten ist kahl, es riecht dort nach faulenden

Blättern und Kohlenrauch. Nun fahre ich bald zur Stadt. Und zu den städtischen Dingen, auf die man sich freut, wenn der Winter kommt, gehört auch Ihr Schaufenster. Bald gehe ich wieder um Mittag, nach der Arbeit, oder gegen Abend, wenn das elektrische Licht die eleganten Anerbietungen der Läden noch glänzender, noch verlockender macht, durch die Briennerstraße und spreche bei Ihnen ein. Sie kommen mir dann aus Büchergründen entgegen und setzen das Augenglas auf, und wenn Sie mich mit einiger Schwierigkeit erkannt haben, so begrüßen Sie mich nicht ohne stille Hoffnung. „Was gibt es Neues?" frage ich, und dann breiten Sie gefällig vor mir aus, was es Neues gibt: Große Prunkdrucke aus Hans von Webers Verlag, kostbare Kuriositäten der „Insel", Georg Müllers reiche vielfältige Gaben (besonders seine antiken Klassiker sind eine Lust!), meines ausgezeichneten Freundes Samuel Fischer feinbürgerliche Gaben und anderes mehr. Und ich sehe alles an und lobe alles und erkundige mich nach den Preisen und finde sie angemessen.

Und dann kaufe ich ein Reclamheftchen.

1912

Glückwunsch an den „Simplicissimus“

Muß ich glauben, daß fünfundzwanzig Jahre vergangen sind, seit ich die erste Ausgabe des Simplicissimus in Händen hielt? Ich habe nachgerechnet, ja, es stimmt; und es rührt mich sehr. Der erste Simplicissimus! Gewiß, ich weiß es noch. Ich hatte mich ungeduldig auf ihn gefreut, mein Herz schlug höher, als ich ihn endlich aushängen sah. Ich kaufte ihn in einem kleinen Papierladen; er kostete zehn Pfennige, er war politikfrei und lyrisch. Seitdem hat ihn zum Manne geschmiedet die allmächtige Zeit . . . Mich auch, ich will es hoffen.

Ich erwartete jede Nummer mit dem Appetit meiner neunzehn Jahre, — zumal ich sofort einen Beitrag geschickt hatte. Er erschien, er erschien! Er ging durch zwei Nummern, wider alles Prinzip, so ausgezeichnet hatte man ihn gefunden. Noch sehe ich die schönen Doppeldukaten, die Wassermann mir dafür in die Hand drückte. (Ich werde niemals ihresgleichen sehn!)

Etwas später erhob Holm mich auf offener Straße zum Lektor. Ja, ich trat in den Redaktionsstab ein, ich half eine Zeitlang den novellistischen Teil redigieren, ich bin nicht der erstbeste Gratulant, ich bin vom Hause! Wenn ich

„Ja!" auf den Umschlag eines Manuskriptes geschrieben hatte, strich Geheeb es gewöhnlich aus und schrieb „Nein" dafür. Er hatte wohl recht; wir konnten so viel nicht drucken, wie ich annehmen wollte.

Dann schied ich aus. Selbst für diesen Posten taugte ich auf die Dauer nicht. Aber ich bin Ihrem bunten, frohgemuten, in jeder Nummer von Talent strotzenden Blatt, das volkstümlich zu sein verstand, indem es geistig, — national, indem es menschlich war, immer anhänglich geblieben. Wir stimmten meistens überein, in der Liebe wie im Gelächter. Im Kriege taten wir, jeder mit seinen Mitteln, das unsere, um dem überhandnehmenden Glauben des deutschen Volkes an die Fourteen points und die überlegene Tugend der „Demokratie" zu steuern, der, wie amerikanische Pazifisten heute erklären, Deutschland zugrunde gerichtet hat. Wir waren erfolglos. Aber haben wir darum etwas zu bereuen?

Auf viele Jahre, Simplicissimus! Bis man mir ein besseres zeigt, halte ich Dich für das beste Witzblatt der Welt.

1920

Bücherbesprechungen

I

Jakob Wassermann hat seinen neuen Roman veröffentlicht, „Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens", eine große, merkwürdige Arbeit, von der ich mit Freuden berichte.

Binnen weniger Jahre ist er der zweite Schriftsteller, der sich den verlockenden, fast allzu bereiten Stoff, die quälende und tiefsinnige Geschichte des geheimnisvollen Findlings zu eigen macht. Kurt Martens hat ein kunstgerechtes Theaterstück daraus erbaut, dessen dichterische Eigenschaften seinen szenischen Qualitäten nicht vollkommen gleichkamen. Nun hat der fränkische Erzähler mit den reicheren und weicheren Kunstmitteln des Romans Caspars melancholische Gestalt vor uns erstehen lassen — und damit, daß ich es gleich sage, eine Dichtung von ernster und großer Schönheit geschaffen, die einen Höhepunkt seiner Produktion, ja, einen Glücksfall künstlerischer Hervorbringung bedeutet (denn man sieht selten, daß Stoff und Begabung einander so finden), — einen Sieg, kurz gesagt, für diesen nach dem Höchsten strebenden Dichter. Kaum wüßte ich ein neues Buch, das wie dieses, trotz seiner pessimistischen Verhülltheit, so harmonisch wirkte, so sicher,

würdig und kunstvoll ruhig, so wohlgelungen. Das muß, wie gesagt, daran liegen, daß Stoff und Begabung einander hier aufs glücklichste gefunden haben, oder vielmehr — da diese Wendung die Sache zu leicht nimmt — daran, daß hier in jahrelangem Kunstfleiß ein Vortragsstil in Hinsicht auf eine große, entscheidende Aufgabe geübt und herangebildet wurde, der sich nun an eben dieser Aufgabe glänzend bewährt hat. Man erkennt jetzt, daß Wassermanns letzte Publikationen, die „Schwestern"-Novellen, nichts als Vortragsstudien zum „Caspar Hauser" waren, — Studien, denen, wohl eben weil es Studien waren, etwas stark Artistisches, ja darüber hinaus etwas Modisch-Literarisches anhaftete und die bei allem Kunstreichtum nicht völlig zu überzeugen vermochten. Wassermanns Art, dies künstlich Nachgedunkelte, Galeriefähige, Altväterisch-Meisterliche, mutete damals, unbeschadet aller Bewunderung, ein bißchen zu klug an.

Es ist nicht so beim „Caspar". Hier ist der Stil aus dem Gegenstande geboren, der romantische Vortragston wird zum Zeitgeist, die Personen reden, wie sie reden müssen, und wenn der Verfasser in ihrem Geiste redet, so ist er eben darin nicht von 1830, sondern modern. Er ist es nicht immer in hinlänglichem Grade. Es gibt Stellen, die altmodisch blaß wirken, denn der hundertjährige Romanton versagt die Wirkung, sobald er nicht von modernem Geist aufgefrischt und raffiniert erscheint. „Eine Wolke von Mißmut lagerte sich auf seine Stirn", ist zweifellos eine abgenutzte Phrase. Ein paarmal geht es selbst nicht ohne ein Lächeln ab, — zum Beispiel wenn Stanhope spricht: „Ich habe Dich nicht getäuscht, Du bist durch Deine Abkunft den mächtigsten unter den Fürsten ebenbürtig, Du

bist das Opfer der scheußlichsten Kabale, die Satans Bosheit je ersonnen hat; hättest Du keine andere Instanz zu fürchten als die der Tugend und des moralischen Rechts ..." Ja, dieser Stil hat seine Gefahren, und daß der Verfasser ihnen nicht immer entging, beruht auf einem Mangel, der bisher der Mangel überhaupt des Wassermannschen Talentes war: dem Mangel an Humor. Bisher, — denn in seinem neuen Buch überrascht uns der Dichter mit einer humoristischen Figur des vornehmsten Stiles. Es ist der Lehrer Quandt, ein ordinärer Skeptiker, welcher die Trägheit des menschlichen Herzens auf die abstoßendste Weise verkörpert und dabei mit einer so klug-ergötzlichen Heiterkeit behandelt ist, daß dem Urheber dieser Gestalt der Ehrentitel eines Humoristen nicht länger wird abgesprochen werden dürfen.

Und welches Können auch sonst, überall, im Historischen, Physiognomischen, Seelischen! Wie ist die Stimmung der vormärzlichen deutschen Kleinstadt getroffen; wie bedeutend wirkt vom Augenblick seines ersten Erscheinens an der grimmig leidenschaftliche Kopf des alten Feuerbach; wie ist Stanhopes abenteuerliche Laufbahn erzählt, wie seltsam zwiespältig und schrecklich sein Verhältnis zu Caspar gestaltet, und auf eine wie zarte und ahnungsvolle Weise ist dieser selbst, der Held des Romans, zum Sinnbild erhöht! In der Tat scheint mir Wassermanns bester Wert in seinem ahnungsvollen, dichterisch dunklen Weltempfinden zu beruhen. Die sonst heute bei uns auf dem Gebiet des hohen Romans in Betracht kommen (es sind drei, vier, eher weniger als mehr), mögen zu restlos und kritisch klar erscheinen im Vergleich mit ihm. Was bedeutet das Symbol des „Moloch"? Das wäre sehr schwer zu sagen. Was

ist Caspar? Das Kind? Der Dichter? Der Mensch schlechthin? Es wäre essayistisch sehr schwer zu umreißen. Aber die Gestalt vermittelt eine Welt von Gefühl, sie ist groß und rührend. Und wenn ich sage, daß sie einen Höhepunkt von Wassermanns Schaffen bedeute, so meinte ich, daß sie das Endziel einer Linie ist, die vom Agathon in den „Juden" über den Arnold im „Moloch" zu ihr führt. Wird sie noch weiterführen? Wassermanns Heldenideal ist offenbar der Mensch in seiner ursprünglichen Reinheit, der Heilige, der Erlöser. Nur auf eine Weise könnte ich mir den Caspar überboten denken, nämlich durch einen Helden, der bei seinem Tode nicht aufhört, ein Prüfstein der Herzen zu sein, dessen Wirken nicht untergeht, der die „Trägheit des Herzens" sterbend besiegt ... Wie, wenn der Jude von Zirndorf uns eines Tages mit einem Jesus-Roman beschenkte?

1908

II

Georg Hirschfelds neuer Roman, „Der Kampf der weißen und der roten Rose" ist keine Historie — der Titel ist irreführend und ist also kein guter Titel. Aber bei aller Gegenwärtlichkeit historisch anmuten könnte das Buch, insofern es das reine und charakteristische Produkt eines Kunstgeistes ist, den die Kritiker der Zeit heute einstimmig für überwunden und tot erklären, nämlich des Naturalismus. So ganz tot, so ganz überwunden kann er nicht sein, da er hier ein Werk hervorgebracht hat, welches, ohne neueren Bedürfnissen im mindesten zu schmeicheln, ausschließlich mit seinen Mitteln zu sich zu überreden vermag.

Ich gestehe, daß es mir nicht leicht wurde, mich in das Werk zu finden und zu schicken. Ein Gefühl der Entbehrung, der Freudlosigkeit wollte anfangs nicht weichen. Da ist kein Stil, kein Spiel, kein Geist, keine Ironie, keine Gehobenheit, keine Sprachlust, kein Kunstzauber. Der Vortrag ist farblos bis zum Konventionellen, der Dialog ohne Haltung und persönlichen Tonfall, ja selbst ohne den Reiz frappanter Wahrscheinlichkeit, und die erzählten Menschen sind bis auf blasse Nebenerscheinungen Mittelstand in sittlicher, psychologischer und sozialer Beziehung. Gleichwohl ist man am Ende gerührt, erwärmt und gewonnen.

Das Buch enthüllt seinen Wert, seine Eigenschaften langsam, und indem es das tut, gibt es Gelegenheit, den Geist des Naturalismus aufs neue zu studieren.

Dieser Geist zeigt eine eingeborene Tendenz — wenn nicht zur Größe, so doch zum Kolossalen, zur Quantität, zur Massigkeit. Hirschfelds Roman ist dafür ein Zeugnis; er imponiert durch den Umfang der Komposition, durch die Menge von Leben und Schicksal, die er bewältigt. Auf einem Schauplatz, der sich von einer höchst anschaulich gemachten kleinen Residenz Mitteldeutschlands über München, Berlin, Dresden ausweitet, wird das Schicksal zweier ganzer Familien, die sich zu Beginn des Buches verschwägern, einer volkstümlich-kleinbürgerlichen und einer patrizisch-künstlerischen, — wird, sage ich, das Leben und Schicksal jedes einzelnen Mitgliedes dieser vielköpfigen Familien in Leid und Lust, in Schuld und Streben, in Hoffnung und Enttäuschung, mit Liebesnächten, Entführungen, Hochzeiten, Niederkünften, Eheirrungen, Geschäftsspekulationen, Testamentserrichtungen, Erbschleichereien und Todesstunden, kurz, in allen bürgerlichen und leidenschaftlichen Phasen, worin und woran die Charaktere sich bewähren, treu und gewissenhaft abgehandelt. Das ist ein echt naturalistisches Unternehmen. Und zudem ist der weitgespannte Rahmen mit einer Menge von Nebenfiguren, Chargen, Silhouetten gefüllt, von denen einige vortrefflich sind.

Was ferner aufs neue ins Auge fällt, ist der altruistische Grundzug des Naturalismus, sein Mitleidsethos, welches, Verklärung und seelisches Komplement seines Wahrheitsfanatismus, gern sozialistische Formen annimmt oder doch, wie hier, allgemein-menschlich, als ein karitatives Sichneigen zu allem Schwachen, Ratlosen, Häßlichen,

Verworrenen und selbst Verworfenen erscheint und das Bedürftig-Menschlichste noch auf Erlöserarmen zur Kunst zu erheben trachtet. Ist dies die schönste Seite naturalistischer Dichtung überhaupt, so ist es gewiß die menschlich-schönste des Dichters Hirschfeld, und überall dort, wo diese Seite vorschlägt, liegen die Höhepunkte des Buches. Ich denke etwa an die Episode des Vaters, der seinen blödsinnigen Sohn so sehr „interessant" findet; an die Todesfahrt der kleinen schwindsüchtigen Juliane Tränkle von Madeira nach Hause; namentlich aber an das Leben und Sterben Klementine Romingers, dieser strebenden, irrenden, taktlos-tatkräftigen, generösen und unseligen Frau, die so viel Unglück stiftet als sie erleidet, und die im Tode doch schuldlos und liebenswürdig erscheint. „Die Mutter war wieder ganz jung, als das Leben, wie es nun einmal gelebt werden mußte, von ihr genommen war. Ein Kind, ein Menschenkind, zum Glück bestimmt, vom Glück getäuscht, war Klementine. Verhängnis und Segen. Mitleidschöre aus allen Sphären riefen ihre Seele empor." Das ist ebenso schön, als es für diesen Dichter charakteristisch ist.

Wieder ein anderer Wesenszug des Naturalismus und derjenige, der die populäre Vorstellung von dieser Richtung vorwiegend bestimmt hat, ist ein gewisser üppiger Hang, die Natur in ihrem moralfremden und unzüchtig-fertilen Wirken zu feiern, ein Hang zur Ausmalung geschlechtlicher Dinge, der Liebessehnsucht eines mannbaren Mädchens etwa — diese Neigung, die vor zwanzig Jahren dem peinlichen Mißverstehen wachsamer Staatsanwälte zu begegnen pflegte. Ich denke an jene Seite, wo Toni Tränkle, dies rechtschaffene Kind des Volkes und der Natur, in schwüler Gewitternacht, einsam, mit nackter Brust und bloßen Armen

auf ihrem Bette, „mit den Füßen auf der federnden Matratze stampfend, das Gesicht in die Arme gewühlt, halb seufzend, halb singend" nach ihrem Karlmann verlangt. „Halb seufzend, halb singend" ist vortrefflich und die ganze Passage ein gutes Beispiel naturalistischer Poesie.

Was den Humor betrifft, so fehlt er dem Naturalismus nicht ganz; doch erzeugt er ihn nicht auf subjektiv-künstlerische Art, nicht durch die Mittel des Vortrags und der Beleuchtung, sondern objektiv, durch das komische Dokument. Der lustig-erpresserische Brief, den in Hirschfelds Roman Frau Rominger von der Feinwäscherin Ulrika Rehbein aus Donauwörth empfängt, welche von Klementines freiherrlichem Schwiegersohn einen Buben besitzt und deren „Ansprüche insgesammt und dann für immer Schluß 3000 Mark" betragen, diene in seiner Exaktheit als amüsantes Musterstück dieses dokumentarischen Humors. — —

Georg Hirschfeld hat sein literarisches Charakterbild nicht immer rein und klar zu halten vermocht; der sanfte Dichter, in den Betrieb der Zeit gestellt und angehalten zu rastloser Produktivität, hat manches in höherem Sinne überflüssige Werk auf den Markt geworfen. Auf dieses hier möchte ich hinweisen, weil es mir zu seinen eigentlichen und echten zu gehören scheint; und ich möchte an dieser Stelle darauf hinweisen, weil er zu einem großen Teile in München spielt, viel Münchner Wesen ernst- und scherzhafter Natur zur Anschauung bringt und gerade Münchner Lesern gewiß reichen Genuß gewähren wird.

1912

III

Mit der Publikation des „Requiem" von Bruno Frank versucht sich der Langensche Verlag zum ersten Male auf dem Gebiete des Bibliophilendrucks, — sehr glücklich, wie mir scheint, besonders da er Sorgfalt und Pracht an einen Gegenstand wendet, der solchen Aufwandes würdig ist und sich seines menschlich-ernsten, fast privaten Charakters halber für eine so exklusive Form der Veröffentlichung vorzüglich eignet.

Das Buch ist dem Gedächtnis einer geliebten Toten gewidmet und enthält Gedichte, Stanzen, edel gebundene Klagen, aus tiefer Ergriffenheit kommend und den Leser zuweilen mit der äußersten Unmittelbarkeit, wie wirkliches, eigenes Weh ergreifend. In Wahrheit, ich erinnere mich kaum, lyrisch vermitteltes Lebens- und Sterbensleid so in der Kehle gespürt zu haben wie beim Lesen dieser Strophen — und zwar unfehlbar bei wiederholtem Lesen immer aufs neue. Es ist hier eine Wundheit des einfachen Gedankens, eine durchdringende Trostlosigkeit des Gefühls, die durch die Ruhe, Luzidität und Regelmäßigkeit der Form, in die sie sich rettet, an der sie sich hält, nicht distanziert, vielmehr fast unerhört nahe gebracht wird. Er sagt etwa: Ich klage — und ich vergesse deiner. Ich schaue doch die Welt noch, wenn auch ohne dich. Du aber bist nicht mehr und weißt nicht einmal dies, daß du nicht bist. Es ist nicht recht, daß ich mich an Tränen labe. Es ist nicht recht, ich

sollte nicht mehr leben. — Oder er sagt: Du warst mir Frau und Freund, Geliebte und Trösterin. Zwar waren Not und Gefahren ein Spiel, solange ich dein Dasein im Blute spürte, aber ich liebte deinen Trost, er mundete mir, und so kam ich dir oft mit kleinem Leide. Jetzt, jetzt zum erstenmal wäre ich wahrhaft deines Trostes bedürftig, — und eben jetzt kannst du mir keinen spenden. — — Es ist nicht viel mehr. Aber die Schlichtheit erscheint hier als Ausdruck einer Sensibilität des Schmerzes, die nichts heftiger scheut, ja verabscheut als das Interessante, das Artistische, das Geistreiche.

„Doch Wert und Würde, die mir früher galten,
Sind jetzt Gespenster, die mein Herz nicht kennt.
So gaukelt Leid in allerlei Gestalten . .
Mich kümmert wenig, wie sich jede nennt."

Und dennoch ist auch diese Absage gaukelndes Leid, und wir sinnen über dem Paradoxon der Kunst, die Takte zählt und das Wohlgefällige ausbildet noch da, wo das Grab nur deshalb verschmäht wird, weil hinterm schweren Lide der Schlummernde die Schlummernde nicht ahnt. Muß nicht die Kunst etwas sehr Natürliches, sehr frei sich Darbietendes sein, wenn selbst der Nihilismus des persönlichen Kummers, den alle Lebensreize, und seien es die geistigsten, ekeln, noch ihre Sprache spricht? Die Gefahr dieses jungen Schriftstellers war bisher sein Talent, seine Leichtigkeit. Nun hat das Leben in seiner furchtbarsten und feierlichsten Gestalt ihn mächtig angerührt; und was dem Menschen heute so überaus bitter ist, das wird dem Künstler, denke ich, ein tief ruhender Schatz und eine Quelle der Wahrheit für immer bleiben.

1913

Über eigene Werke

Mitteilung an die Literaturhistorische Gesellschaft in Bonn

Vor einiger Zeit veranstaltete die Zeitschrift „Nord und Süd" eine Enquete über das Theater. „Was halten Sie vom Theater? Glauben Sie an den Kulturwert unseres heutigen? Was verdankt ihm Ihre Bildung, Ihre künstlerische Entwicklung?" So, — oder so ähnlich — wurde auch ich gefragt. Nun weiß ich wohl, daß ich es mir eigentlich ein für allemal verbieten sollte, mich auf solche Dinge einzulassen; weiß aus wiederholter Erfahrung, daß eine mich selbst einigermaßen befriedigende Beantwortung solcher Fragen mich unverhältnismäßig viel Zeit und Nervenkraft kostet; daß ich bei der Schriftstellerei das peinvolle Gefühl nicht los werde, mich ganz unnütz zu kompromittieren, und daß ich also viel klüger täte, bei meiner „Musik" zu bleiben. Aber es hilft nichts: Obgleich die Ernüchterung, der Katzenjammer, das Gefühl der Entkräftung und der Reue nach jedem Anfalle stärker wird, scheint es, daß ich das Schriftstellern nie ganz werde lassen können. Ich werfe mich von Zeit zu Zeit mit einer Leidenschaft darauf, die ich beim „Musizieren" einfach nicht kenne, — einer für mein Künstlertum desto

gefährlicheren und entnervenderen Leidenschaft, als sie mit jenem „unseligen Hang zum Polemischen" verbunden ist, den Goethe bedauernd bei Platen feststellte. So habe ich voriges Jahr, angeregt durch Gott weiß welche Erfahrungen, meinen Aufsatz „Bilse und ich" geschrieben, jenen sehr persönlichen und sehr passionierten Essay, in welchem ich das sittliche und künstlerische Recht des Dichters, die Wirklichkeit zu benutzen, gegen eben diese Wirklichkeit verteidigte und in der Hauptsache Goethes Aussage paraphrasierte: „Das Benutzen der Erlebnisse ist mir immer alles gewesen; das Erfinden aus der Luft war nie meine Sache: ich habe die Welt stets für genialer gehalten, als mein Genie." Und so saß mir nun die Theaterfrage wie ein Widerhaken im Fleisch: in einem erregten, gereizten, dialektischen Zustande ging ich umher, räsonierte, disputierte, komponierte, warf mit heißem Kopf einzelne Pointen aufs Papier . . . kurz, ich beschloß, den Roman, an dem ich schreibe, „auf ein paar Tage" zu unterbrechen und der Zeitschrift die beste Antwort zu geben, die sie überhaupt bekommen würde. Was zustande kam, war ein Manuskriptum von 31 Groß-Quart-Seiten, betitelt: „Versuch über das Theater". Ich habe nicht Tage, sondern Wochen damit im Kampfe gelegen; mehr als einmal war ich der Sache bis zur Verzweiflung überdrüssig; mehr als einmal wollte ich angesichts der Widersprüche, die sich bei der Behandlung des Verhältnisses eines künstlerischen Menschen zum Theater notwendigerweise auftun, die Hände sinken lassen, aber ich hatte mich engagiert und gehorchte meinem kategorischen Imperativ „durchhalten"! Muß ich's bereuen? Wahrscheinlich. Wieder einmal habe ich geschwätzt, direkt geredet, theoretisiert, Wurzeln aufgedeckt, mich festgelegt, bloßgestellt, mich gebunden ausgeliefert: ein

elendes Gefühl, — das durch das Bewußtsein, dies alles auf eine möglichst geschmeidige und unverbindliche Art getan zu haben, nur wenig gelindert wird ... Die Schrift ist gegen das Theater gerichtet, wie man vielleicht errät, — zum mindesten gegen die künstlerische Vorherrschaft, die es sich seiner wirkungssüchtigen Natur nach nur zu gern zu häufig anmaßt; sie ist mit jener Skepsis und jener Einseitigkeit geschrieben, die beide das Ergebnis der Einsamkeit sind, und sie ist bei alldem nicht ohne den guten Willen zum Positiven. Ich habe hier nichts weiter darüber zu sagen ... Nur eine Bemerkung und Verwahrung ist vielleicht am Platze. Eingeweihte wissen, daß ich kürzlich persönliche Erfahrungen auf dem Gebiete des Theaters gemacht habe. Eine große deutsche Bühne hat den — nicht übelgelungenen — Versuch unternommen, meine „Fiorenza"-Dialoge ihrem Publikum vorzuführen. Muß ich sagen, daß zwischen diesem merkwürdigen persönlichen Erlebnis und dem „Versuch" nicht die geringste Beziehung besteht? Nichts von „Undank", wenn ich bitten darf, und noch weniger etwas von „Ranküne"! Mein Aufsatz war seit Wochen fertig, als ich nach Frankfurt fuhr, um mir eine Fiorenza-Aufführung anzusehen, und wenn es anders gewesen wäre: ich war ein mit Auszeichnung aufgenommener Gast im theatralischen Reich, aber doch nur ein Gast, ein Fremdling; auch nach Frankfurt hätte es mir an Distanz von meinem Stoff nicht gefehlt.

Das ist alles, was ich aufzuweisen habe, wenn man mich fragt, was ich im letzten Jahre fertigstellte, — denn seitdem habe ich das Fest des Schlußwortes und der „letzten Hand" nicht mehr gefeiert. Ich bin von der zeitraubenden schriftstellerischen Abschweifung zu meiner „Musik", meinem

Roman zurückgekehrt, den die „Neue Rundschau“ schon allzulange ankündigt und den sie schon noch eine Weile wird ankündigen müssen. Jeden Vormittag ein Schritt, jeden Vormittag eine „Stelle“, — das ist einmal meine Art, und sie hat ihre Notwendigkeit. In einer warmherzigen und ungewöhnlich feinfühligen Besprechung, die Dr. Alexander Pache neulich in den „Hamburger Nachrichten“ meinen literarischen Bemühungen widmete, machte er auf meine Kompositionsart aufmerksam; er schilderte, wie ich das viel gebrauchte Kunstmittel des „Leitmotivs“ ausgebildet und verinnerlicht hätte, wie es bei mir nicht mehr ein bloßes Merkwort physiognomischen und mimischen Inhalts bleibe, sondern „direkt musikalisch“ verwandt werde und für die ganze Darstellungsweise und Stilfärbung bestimmend sei. Das ist schon früher bemerkt worden. Auch Oskar Bie schrieb einmal, daß die Musik als symbolische und stilbildende Macht in meine Produktion hineinwirke. Nun, diese Machart allein würde genügen, meine Langsamkeit zu erklären. Es handelt sich dabei weder um Ängstlichkeit noch um Trägheit, sondern um ein außerordentlich lebhaftes Verantwortlichkeitsgefühl, das nach vollkommener Frische verlangt und mit dem man nach der zweiten Arbeitsstunde lieber keinen irgend wichtigen Satz mehr unternimmt. Aber welcher Satz ist „wichtig“ und welcher nicht? Weiß man es denn zuvor, ob ein Satz, ein Satzteil nicht vielleicht berufen ist, wiederzukehren, als Motiv, Klammer, Symbol, Zitat, Beziehung zu dienen? Und ein Satz, der zweimal gehört werden soll, muß danach sein. Er muß — ich rede nicht von „Schönheit“ — eine gewisse Höhe und symbolische Stimmung besitzen, die ihn würdig macht, in irgendeiner epischen Zukunft wiederzuerklingen. So wird jede Stelle zur „Stelle“, jedes

Adjektiv zur Entscheidung, und es ist klar, daß man auf diese Weise nicht aus dem Handgelenk produziert. Ich blicke in dieses oder jenes gern gelesene erzählende Werk und ich sage mir: „Nun ja, ich will glauben, daß das flink vonstatten gegangen ist!“ Was mich betrifft, so heißt es, die Zähne zusammenbeißen und langsam Fuß vor Fuß setzen, — heißt es, Geduld üben, den halben Tag müßig gehen, sich schlafen legen und abwarten, ob es nicht morgen bei ausgeruhtem Kopf doch vielleicht besser wird. Irgend etwas Größeres fertig zu machen, dem einmal Unternommenen die Treue zu halten, nicht davonzulaufen, nicht nach Neuem, in Jugendglanz Lockendem zu greifen, dazu gehört bei meiner Arbeitsart in der Tat eine Geduld — was sage ich! eine Verbissenheit, ein Starrsinn, eine Zucht und Selbstknechtung des Willens, von der man sich schwer eine Vorstellung macht und unter der die Nerven, wie man mir glauben darf, oft bis zum Schreien gespannt sind. Jedes Urteil über Neuheit und Wirkungsmöglichkeit des Werkes ist mit der Zeit abhanden gekommen, der Glaube daran wird künstlich, wird galvanisch, der größere Teil der Nervenkraft wird verbraucht, um den Glauben zu stimulieren, und zuletzt fragt man sich, ob all der Kampf eigentlich noch in irgendeinem Verhältnis steht zu der Würde und Wichtigkeit dessen, um was man kämpft. Das Ende muß es lehren, — auch diesmal.

Erzählen? Ausplaudern? Das „Problem“? Die „Handlung“? Ich werde mich hüten. Mein Geheimnis wenigstens will ich bis zum Ende für mich haben, — abgesehen davon, daß meine „Stoffe“ und „Handlungen“ die Eigentümlichkeit haben, sich nicht ausplaudern zu lassen . . . Ich gab die Überschrift her: „Königliche Hoheit“, — ein schöner

Titel, unter dem zu arbeiten mich seit Jahren verlangt hat. Ein Prinz, ein Milliardär, ein Chauffeur, ein Rassehund, eine wahnsinnige Gräfin, ein romantischer Hilfslehrer und eine Prinzessin besonderer Art treten auf, — man sei also neugierig. Mir selbst erscheint das Ganze zuweilen so neu und schön, daß ich in mich hineinlache — und zuweilen so läppisch, daß ich mich auf die Chaiselongue setze und zu sterben glaube. Was wird die Wahrheit sein? Das Ende muß es lehren, — auch diesmal.

1906

Über „Königliche Hoheit"

Ein deutscher Fürst findet sich durch mein Buch in seiner modernen Menschlichkeit gekränkt, — das tut mir leid, aber es wäre nicht nötig gewesen, und ich bin nicht ohne Hoffnung, ihn versöhnen zu können. Er glaubt, sich und seinen „Stand" (kein schönes Wort; wenn es nach mir ginge, so dürfte so wenig von einem Fürstenstande wie von einem Dichterstande die Rede sein) gegen den Vorwurf der Welt- und Lebensfremdheit verteidigen zu müssen, — aber das ist ein Mißverständnis, das ich wohl beseitigen möchte. Von Anfang an sind alle die Beurteilungen meiner Erzählung mir unverständig und unzulänglich erschienen, welche sie allzu real nahmen, die politischen, sozialkritischen Elemente darin über Gebühr betonten und die geistig-dichterischen, bekenntnishaften darüber zu kurz kommen ließen. Das Urteil des hohen Herrn, der auf so temperamentvolle Art gegen mein Buch polemisiert, ist, leider, von dieser Art: mit dem Unterschied, der Entschuldigung freilich, daß er alltäglich inmitten der eigenartigen Wirklichkeit lebt, die mir als allegorisches Kleid für mancherlei ideelle Absichten dienen mußte, und daß er das Konstruktive, das Absichtliche meines Buches also notwendig störender empfindet, als ein bürgerlich Geborener.

Immerhin, ich habe diese Welt, unnahbar unsern Schritten, nach Möglichkeit studiert; wer meine literarische Art nur ein wenig kennt, wird glauben, daß ich nicht leichtfertig zu Werke gegangen bin, und selbst den realen Einwänden, die der fürstliche Kritiker gegen meine Schilderung höfischer Zustände erhebt, kann ich mich durchaus nicht ohne weiteres beugen. Die Einzelzüge, sagt er, seien größtenteils völlige Unmöglichkeiten oder gäben gänzlich veraltete Gebräuche wieder, die seines Wissens an keinem einzigen Hofe mehr geübt würden. Wie — und Klaus Heinrichs Taufe, die Zeremonie seiner Mündigsprechung, seine feierliche Einstellung ins Heer usw.: Das wären solche Gebräuche, solche Unmöglichkeiten? Wirklich? Gibt es bei prinzlichen Hochzeiten keinen Fackeltanz der Minister mehr? Keine Verteilung des bräutlichen Strumpfbandes? In Dresden keinen hocharistokratischen Bratenvorleger und manches Ähnliche? Daß diese amüsanten Dinge „gänzlich veraltet" sind, hindert sie das, fortzubestehen, oder hindert es sie gar, novellistisch möglich zu sein? Wenn der hohe Sachverständige in meinen Schilderungen seine Wirklichkeit nicht wiedererkennt, liegt das nicht vielleicht eher an der Zuspitzung, die ich ihnen gab, der Beleuchtung, in die ich sie stellte, als an ihrer realen Unrichtigkeit? Ich glaube, daß es sich mit der Darstellung von Klaus Heinrichs Bildungsgang, seiner Lebensführung, die ebenfalls als „absolut unmöglich" bezeichnet wird, nicht anders verhält. Warum sollte sich nicht in einer kleinen Residenz ein Prinzenerzieher von der besonderen Art des Dr. Überbein finden? Warum ist es undenkbar, daß ein Prinz, bevor er das Gymnasium bezieht, mit einer Auswahl junger Adeliger zusammen erzogen wird? Warum darf, bei Klaus Heinrichs Überlieferungen, seiner Gemütsdisposition,

seinem körperlichen Gebrechen, seiner ganzen Lebensstimmung, sich sein Verhältnis zu den Schulbankgenossen, Lehrern, Kommilitonen, Regimentskameraden nicht so, wie in meiner Erzählung, gestalten? Schuljungen wären keine Höflinge? Vielleicht muß man ein Prinz sein, um das zu glauben. Und wenn sie's nicht sind, können sie nicht darum immer noch fähig sein, die erkältende Wirkung zarter und haltungsvoller Einsamkeit zu spüren, zu scheuen, zu achten? Man beanstandet, daß ich den kleinen Klaus Heinrich nicht ordnungsgemäß nach Berlin oder Potsdam geschickt habe. Aber man frage jeden Ästhetiker, wie sich innerhalb gerade meines Buches diese realen Ortsnamen ausgenommen haben würden. Das Wort „Berlin", ein einziges Mal in einer einzigen Zeile aufklingend, hätte mit den hundert störenden Ideenverbindungen, die es hervorruft, meine ganze Imagination über den Haufen geworfen. In einer Dichtung gelten noch ein paar andere Rücksichten als die auf die Wirklichkeit, und es bedeutet noch keinen Mangel an Exaktheit, wenn man Gefühl genug hat, solche Rücksichten zu beobachten. Und Klaus Heinrichs repräsentatives Scheinleben, sein Korpsstudententum zum Beispiel? Darf denn ein Prinz fechten? „Steigt ein Hohenzoller in die Kanne?" Und die Audienzen, die Reisen, die Reden — dieser ganze erhebende und künstlerische Trug? Das alles wäre falsch, wirklichkeitswidrig, wäre auf „unwahre Behauptungen" gegründet? Nein, gnädigster Herr, für das alles habe ich einen Haufen dokumentarischer Belege, das habe ich zum guten Teil mit meinen beiden Augen aufgenommen, die selbstverständlich tiefer sehen gelernt haben, als die Ihren, und auch aus Ihrer eignen Sphäre ist mir nach dem Erscheinen meines Buches mehr als ein Zuruf geworden, der

ungefähr lautete: „So ist es! Ganz so!“ Sie überschätzen die Vorteile, welche eine normale Erkenntnisfähigkeit aus täglicher, gewohnheitsmäßiger Anschauung zieht, und Sie unterschätzen die seltenen und guten Dinge, die man Intuition und Beobachtung nennt. Wenn ich zwanzig Minuten lang einem Wittelsbacher zugesehen habe, wie er in einem Ballsaale Cercle hält, oder Wilhelm dem Zweiten, wie er eine Grundsteinlegung vornimmt, so habe ich intensivere, wesentlichere, mitteilenswertere Eindrücke von Fürstentum und Repräsentation gewonnen, als irgendein Hofmarschall in zwanzig Dienstjahren gewinnt. In einem Leitartikel der „Frankfurter Zeitung“ war neulich zu lesen, die paradigmatische Wirkung, die vom Prinzen Klaus Heinrich ausgehe, lasse alles verblassen, was Isokrates, Ludwig der Heilige und Basedow über Prinzenerziehung gesagt hätten. Das ist natürlich eine lustige Übertreibung. Aber man darf glauben, daß der politische Redakteur der „Frankfurter Zeitung“ ein Mann ist, der in Welt und Wirklichkeit Bescheid weiß, und wenn mein Roman der Wahrheit so dreist ins Gesicht schlüge, wie mir Schuld gegeben wird, so würde er ihm als Lehrbuch kaum so entschieden den Vorzug vor dem Fürstenspiegel des Professors Münch gegeben haben.

Aber all das ist viel weniger wichtig, als es wohl scheint. Der öffentliche Irrtum, „Königliche Hoheit“ sei ein „Hofroman“, hat seine Vorteile für mich gehabt, — er hört darum nicht auf, ein Irrtum zu sein. Nichts hat mir ferner gelegen, als der Wunsch, eine objektive Kritik des modernen Prinzentums oder gar eine Serenissimus-Satire zu schreiben, und kein Zeit- und Berufsgenosse Eduards von England oder Leopolds von Belgien braucht sich durch mein Buch in seiner Fortgeschrittenheit beleidigt zu fühlen. Der Fürst,

den ich eigentlich im Sinne hatte, ist der, von dem Schiller seinen Karl VII. sagen läßt: „Drum soll der Sänger mit dem König gehen, sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen.“ Die anspielungsreiche Analyse des fürstlichen Daseins als eines formalen, unsachlichen, übersachlichen, mit einem Worte artistischen Daseins und die Erlösung der Hoheit durch die Liebe: Das ist der Inhalt meines Romans, und, voller Sympathie für jede Art „Sonderfall“, predigt er Menschlichkeit. Der Verfall der schönen Großherzogin, Dr. Überbeins elendes Ende, Herrn Spoelmanns grämliche Krankheit und so vieles andere: das alles lehrt, lehrt, indem es, hoffentlich, unterhält; ja, wenn ein gescheiter Kritiker das Buch eine didaktische Allegorie genannt hätte, so würde er mir damit vielleicht kein ästhetisches Lob gespendet, aber er würde geistig, moralisch so ziemlich das Richtige getroffen haben. Ich verstehe, daß die Detailmenge, die zu arrangieren ich mich nicht verdrießen ließ, daß die Akribie eines Schriftstellers, der durch die naturalistische Schule gegangen ist, über die innere Natur des Buches täuschen konnte. Aber die Geschichte des kleinen einsamen Prinzen, der auf so scherzhafte Art zum Ehemann und Volksbeglücker gemacht wird, ist schlechterdings kein realistisches Sittenbild aus dem Hofleben zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, sondern ein lehrhaftes Märchen. In dem Schicksal meiner drei fürstlichen Geschwister, Albrechts, Klaus Heinrichs und Ditlindens, malt sich symbolisch die Krise des Individualismus, in der wir stehen, jene geistige Wendung zum Demokratischen, zur Gemeinsamkeit, zum Anschluß, zur Liebe, die stürmischer und vorbehaltloser in Heinrich Manns fast gleichzeitig erschienener Romandichtung „Die kleine Stadt“ zum Ausdruck gelangt.

Als ich meine Novelle „Tonio Kröger" veröffentlicht hatte, schickte mir ein Maler ein hübsches, melancholisches Blatt, worauf ein König in spanischem Mantel dargestellt war, der auf der Höhe seines Thrones einsam in die Hände schluchzt. Dieser Künstler hatte schon in jener Novelle den „Hofroman" vorgebildet gesehen und hatte „Königliche Hoheit" verstanden, bevor das Buch geschrieben war, während unsre Zunftkritik es nicht einmal verstanden hat, nachdem es so prächtig gedruckt worden. Sie zerbrach sich den Kopf darüber, wie in aller Welt ich wohl auf diesen entlegenen und spröden Stoff verfallen sein möge, — gerade, als ob ich es je mit einem andern „Stoff" zu tun gehabt hätte, als mit meinem eigenen Leben. Wer ist ein Dichter? Der, — dessen Leben symbolisch ist. In mir lebt der Glaube, daß ich nur von mir zu erzählen brauche, um auch der Zeit, der Allgemeinheit die Zunge zu lösen, und ohne diesen Glauben könnte ich mich der Mühen des Produzierens entschlagen. „Königliche Hoheit" ist nicht irgendein willkürlich gewählter Stoff, in welchen mein „Virtuosentum" sich verbiß und auf den meine Unkenntnis kein Anrecht hatte. Sondern indem ich, nach meinen Kräften, an dem Streben einiger Weniger teilnahm, den deutschen Roman als Kunstform zu adeln und zu erhöhen, erzählte ich, auch diesmal, von meinem Leben.

1910

Über „Fiorenza“

Brief an eine katholische Zeitung

Ich folge gern der Einladung der Redaktion, mich hier ein wenig über mein Stück zu äußern, denn gerade an dieser Stelle habe ich wirklich zwei Worte darüber zu sagen.

Nach der „Fiorenza“-Aufführung im Münchener Residenz-Theater erschien in diesen Blättern eine Rezension, die meiner Arbeit, nach dem Urteil mancher Einsichtiger, nicht völlig gerecht wurde, und zwar, weil sie sie in geistiger Hinsicht mißverstand. Der Verfasser der Rezension glaubte nämlich, in meinem Gedicht ein antikatholisches, ja antichristliches Tendenzstück erblicken zu müssen, und aus dieser Auffassung ergab sich naturgemäß die ablehnende Haltung, die er der Dichtung gegenüber einnahm. Sein Mißverständnis hat mich betrübt und enttäuscht, — auch enttäuscht, denn obgleich ich nicht Katholik bin, hatte ich im stillen gehofft, daß mein Stück einer von christlichem Geist beseelten Kritik allerlei Sympathisches werde zu sagen haben.

Man hat gemeint, ich sei in „Fiorenza“ ein Verherrlicher der italienischen Renaissance. Das ist ein Irrtum. Ich bin darin vom ersten bis letzten Wort ein Kritiker der Renaissance — allerdings einer von der Art, welcher die zu richtende Erscheinung ganz in sich aufnimmt, sie ganz begreift und in ihrer Sprache zu reden weiß. Daß aber

in diesen Dialogen, welche die Sprache der Renaissance reden, die Renaissance kritisiert und keineswegs unbedingt verherrlicht werden sollte, geht schon aus der Tatsache hervor, daß nicht Lorenzo der Mediceer, sondern sein Gegner, der Mönch Girolamo Savonarola, ihr eigentlicher Held ist. Ja, obgleich der „fürchterliche Christ", wie Lorenzo ihn nennt, erst gegen Ende des Stückes die Bühne betritt, so ist er doch vom ersten Worte an im Geiste auf der Szene gegenwärtig; von ihm ging ich aus, seinem Leben galt der größere Teil meiner Vorstudien, seinem Charakter meine intimste psychologische Teilnahme, sein Schicksal war für mich das eigentlich begeisternde Motiv. Wenn ihm gegenüber Lorenzo de Medici bedeutend, liebenswert, ja momentweise überlegen erscheint, so ist das nichts als der Ausdruck des Strebens nach dichterischer Gerechtigkeit, eines Strebens, dem nichts in der Welt fremder ist, als eben die Tendenz.

„Offenbar", hieß es in der Rezension, „soll gezeigt werden, wie schlecht es der armen Kunst ergeht, wenn die Kirche, natürlich die katholische, obenan kommt." Das ist nicht durchaus richtig gedacht, denn mit Savonarola kam ja keineswegs die Kirche „obenan", — wofür Beweis genug ist, daß sie ihn schließlich verbrannte. Ich bin weit entfernt, den Unterschied zwischen der Kirche als einer unantastbaren Idee und ihren nicht immer würdigen Darstellern außer acht zu lassen. Das italienische Volk selbst wußte diesen Unterschied sehr wohl zu machen, und das war nötig, denn wie um das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts die Vertreter der römischen Kirche ungefähr aussahen, zeigt das Beispiel meines kleinen Giovanni. Er ist recht liebenswürdig, aber der Maler Aldobrandino könnte in seiner drastischen Ausdrucksweise mit Fug von ihm sagen, daß er vom Christentum

so viel verstehe „wie der Ochs vom Lautespiel". Nochmals, die Kirche als unpersönliche Institution steht außer Rede; aber persönlich, in ihren Darstellern war sie damals durchaus entchristlicht, hatte sie durchaus zur großen Babel, zur Welt, zur Lust, zur heidnischen Schönheit geschworen, und niemals würde sie, wie Bruder Girolamo, gegen den mediceischen Geist Einspruch erhoben haben. Niemandem vielleicht in ganz Italien war damals das Christentum ein Erlebnis, ein Wille, eine Weltanschauung, eine Leidenschaft, — niemandem außer dem einen Mönch, dem Helden meines Stücks, der in der Tat einer der leidenschaftlichsten und radikalsten Christen aller Zeiten gewesen ist. In ihm, dem Heiligen von San Marco, gelangte das Christentum zur persönlichen Macht, — und dieser heroische Vorgang war in erster Linie der Gegenstand meiner Dichtung.

Nein, „Fiorenza" ist kein antichristliches Tendenzstück; manches Wort, manche Pointe hätte den Herrn Rezensenten das lehren können. Ihn mit Zitaten umstimmen zu wollen, würde viel zu weit führen, — aber wie hat er sich beispielsweise die Ironie erklärt, mit der im zweiten und dritten Akt das Künstlervölkchen behandelt ist? Diese Szenen wenigstens, die ganz mit den Augen Fra Girolamos gesehn sind, hätten ihn stutzig machen sollen! Wenn ich irgendwo tendenziös war, so war ich es hier, wo das Bedürfnis nach einem scharfen dramatischen Gegensatz mich verleitete, die Vertreter der heidnischen Schönheit als eine amüsante Schar von Aufschneidern, Spaßmachern, Faunen und Kindern gegen den wissenden und ehrgeizigen Gram meines Helden zu stellen. Aber das wäre freilich eine andere Tendenz, als der Kritiker dieser Blätter mir zusprechen zu müssen glaubte.

1908

Über dasselbe

(Geschrieben für die „Blätter des Deutschen Theaters")

Der Gegensatz, welcher diesen Gesprächen den dialektischen Nerv gibt, ist zuletzt derselbe, den Schiller in seinem unsterblichen Essay unter der Formel „Naiv und sentimentalisch" behandelt. Man weiß, daß er darin das eigene Wesen und Dichtertum gegen das des anderen zu behaupten und abzugrenzen suchte. Aber die innere Form des Essays, antithetisch wie die des Dramas, hinderte ihn nicht, der Wirklichkeit gerecht zu werden, verführte ihn nicht zu der Fiktion, als sei der Gegensatz in ihm und Goethe rein dargestellt gewesen. Wahrhaftig das war er nicht. Goethe, der naive Heide, ist eine so irrtümliche wie populäre Vorstellung. Zwar hat er das heidnische Wort gesprochen, daß die Poesie auf ihrem Gipfel ganz äußerlich sei, und daß sie, je mehr sie sich ins Innere zurückziehe, im Begriffe sei, zu sinken. Aber derselbe Goethe war für seine Person ein treuer, ein geborener Schüler des großen Juden-Christen, der die Erledigung der Leidenschaften durch ihre Analyse predigte; und was eine Dichtung wie die Wahlverwandtschaften zum obersten Range erhebt, ist dies, daß Geist und Sinnlichkeit einander darin so herrlich die Wage halten. Was Schiller betrifft, so hat

er, in einem Distichon, Geist vom Dichter gefordert, nichts weiter; und in Prosa hat er hinzugefügt: „Gemein ist alles, was nicht zu dem Geiste spricht und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt." Aber Schiller besaß eine gute Mitgift sinnlicher Naivität, und nichts ist vielleicht bezeichnender für ihn als seine Künstlerschwäche für den Katholizismus in „Maria Stuart". Auch hat er gesagt, daß es schwerer sei, einen Brief des Julius zu schreiben, als die beste Szene zu machen; und was uns schwer fällt, ist von Natur nicht eigentlich unsere Sache.

Es hat niemals einen durchaus „naiven", niemals einen durchaus „sentimentalischen" Dichter gegeben — die Worte in ihrer reichsten und tiefsten Bedeutung genommen. Denn der Dichter ist die Synthese selbst. Er stellt sie dar, immer und überall, die Versöhnung von Geist und Kunst, von Erkenntnis und Schöpfertum, Intellektualismus und Einfalt, Vernunft und Dämonie, Askese und Schönheit — das Dritte Reich.

1912

Vorwort zu einer Bildermappe

Mit Vergnügen betrachte ich Ihre graphischen Phantasien zu meiner Erzählung „Der Tod in Venedig". Wenn es immer für den Dichter eine schmeichelhafte und rührende Erfahrung ist, ein Werk seines Geistes durch eine sinnenunmittelbarere Kunst, die bildende oder etwa das Theater, aufgenommen, wiedergegeben, gefeiert, verherrlicht zu sehen, so scheint mir in diesem Falle sogar, daß die Versinnlichung zugleich und vielmehr eine Vergeistigung des Gegenstandes oder doch ein starkes Betonen und Heraustreiben seiner geistigen Elemente bedeute, — womit ohne Frage das Glücklichste gesagt ist, was über ein illustratives Werk, wie über eine theatralische Aufführung, gesagt werden kann. Wahrhaftig wäre es Undank, wollte ich mich über das Maß von Teilnahme beklagen, das meine Erzählung beim deutschen Publikum gefunden hat und heute noch findet. Und doch hat mich öfters ein sensationeller Einschlag gekränkt, der dieser Teilnahme anhaftete und der mit dem pathologischen Charakter des Stoffes zusammenhing. Ich leugne nicht, daß das Pathologische mich geistig mächtig anzieht, und daß es dies immer getan hat. Aber immer

war es mir unlieb, wenn man sich bei Beurteilung meiner Produkte allzusehr daran klammerte, die Dinge allzu einseitig aus diesem Gesichtspunkt betrachtete: so, wie ich noch gestern gelesen habe, meine „Buddenbrooks“ seien eigentlich die Geschichte einer urinsauren Diathese durch vier Generationen, — was denn doch stark ist. Denn eben weil die Anziehung, die das Krankhafte auf mich ausübte, geistiger Art war, war ich auf seine Vergeistigung von Instinkt bedacht, wohl wissend, daß nur schlechter Naturalismus den Kultus des Pathologischen um seiner selbst willen betreibt, und daß dieses durchaus nur als Mittel zu geistigen, poetischen, symbolischen Zwecken ins Dichterische eingehen kann.

Bei Ihrem Bilderwerk nun eben empfinde ich es vor allem als Wohltat, daß es die Novelle ganz und gar aus der naturalistischen Perspektive rückt, sie vom Pathologisch-Sensationellen des Stoffes reinigt und nur das Poetische davon übrigläßt. Dies geschieht bereits durch die geistreiche Wahl der Situationen oder inneren Momente — wie denn nicht jeder „Illustrator“ darauf verfallen wäre, die als scheinbar so flüchtige Association in der Erzählung auftauchende Gestalt des anmutigen Märtyrers zum Gegenstand eines besonderen Blattes zu machen. Es geschieht aber auch durch eine gewisse spirituelle und symbolische Haltung der Bilder selbst, etwas Atmosphärisches, das ich gut und richtig heißen darf, indem ich es sonst den Experten überlasse, den Kunstwert dieser Arbeiten kritisch abzuschätzen.

Noch ein Wort über das letzte, „Tod“ betitelte Bild, das mich durch eine Ähnlichkeit sonderbar und fast geheimnisvoll anmutet. In die Konzeption meiner Erzählung

spielte, Frühsommer 1911, die Nachricht vom Tode Gustav Mahlers hinein, dessen Bekanntschaft ich vordem in München hatte machen dürfen, und dessen verzehrend intensive Persönlichkeit den stärksten Eindruck auf mich gemacht hatte. Auf der Insel Brioni, wo ich mich zur Zeit seines Abscheidens aufhielt, verfolgte ich in der Wiener Presse die in fürstlichem Stile gehaltenen Bulletins über seine letzten Stunden, und indem sich später diese Erschütterungen mit den Eindrücken und Ideen vermischten, aus denen die Novelle hervorging, gab ich meinem orgiastischer Auflösung verfallenen Helden nicht nur den Vornamen des großen Musikers, sondern verlieh ihm auch, bei der Beschreibung seines Äußeren, die Maske Mahlers — wobei ich sicher sein mochte, daß bei einem so lockeren und versteckten Zusammenhange der Dinge von einem Erkennen auf seiten der Leserschaft gar nicht würde die Rede sein können. Auch bei Ihnen, dem Illustrator, war nicht die Rede davon, denn weder hatten Sie Mahler gekannt, noch war Ihnen von mir über jenen heimlich-persönlichen Zusammenhang etwas anvertraut worden. Trotzdem — und dies ist es, worüber ich beim ersten Anblick fast erschrak — zeigt der Kopf Aschenbachs auf Ihrem Bilde unverkennbar den Mahlerschen Typ. Das ist doch merkwürdig. Heißt es nicht (es heißt bei Goethe so), daß die Sprache das Individuelle und Spezifische gar nicht ausdrücken könne, und daß es daher nicht möglich sei, verständlich zu sein, wenn der andere nicht dieselbe Anschauung habe? Dieser, heißt es, müsse mehr auf die Intration des Sprechenden als dessen Worte sehen. Aber da Sie, der Künstler, auf mein Wort hin das Individuelle trafen, so muß also die Sprache nicht nur in unmittelbarer Wirkung von Mensch zu Mensch, sondern

auch als literarisches Kunstmittel Kräfte der „Intration", suggestive Kräfte bewähren können, die eine Übertragung der Anschauung ermöglichen. Das scheint mir so interessant, daß ich bei dieser Gelegenheit nicht ganz darüber schweigen mochte.

Damit Glück auf den Weg Ihrem Werk und meinen Dank für Ihre hohe Bemühung um das meine!

1921

Über den „Gesang vom Kindchen"

Es ist nicht viel, was ich Ihnen über den „Gesang vom Kindchen" zu sagen habe. Ich kam zu dem kleinen Unternehmen auf dem Wege über die Prosa-Idylle „Herr und Hund", in deren Sprache vom Geist des Hexameters, ja von seinem Silbenfall stellenweise schon etwas eingedrungen war. Mein metrischer Ehrgeiz ging im Falle der Vers-Idylle nicht viel weiter. Es kam mir mehr darauf an, den Hexameter zu markieren und seinen Geist, der der Geist des Gegenstandes war, spüren zu lassen, als darauf, schulgerechte Verse zu schreiben, von denen übrigens eine nicht geringe Anzahl, willkommen geheißen, wenn sie ganz leicht und von ungefähr sich einstellten, in dem Gedicht zu finden ist. Die in Kritiken viel erwähnte Holprigkeit der Verse ist meinem besseren Wissen zufolge nur scheinbar. Liest man die Rhythmen nicht als Hexameter, sondern frei, so lesen sie sich gut, wie sprachlich feinfühlige Leute mir bestätigt haben. Sonst aber denke ich in diesem Zusammenhange gern daran, wie Goethe, der den alten Voß gebeten hatte, ihm die schlechten Hexameter in „Hermann und Dorothea" anzustreichen, von diesem zur Antwort erhielt, es tue ihm leid, aber er müsse sie alle anstreichen.

„Hermann und Dorothea“, das herzlichste, biederste, edelste, naivste und sittlichste unter Goethes Gedichten, wie Friedrich Schlegel es nannte, indem er zu weiterer Kennzeichnung die heute wohl unmögliche Lobeserhebung „vaterländisch“ hinzufügte — war das hohe Muster, das mir bei der Improvisation meines Gedichtes vorschwebte; mit ihm hat es den Hintergrund von großem, umstürzendem Geschehen, von Krieg und Völkersturm gemeinsam, und auch in der — um nochmals mit Schlegel zu reden — „liberalen“ Betrachtungsart dieser Ereignisse möchte es ihm nachahmen. Erste künstlerische Gehversuche nach der langen Abstraktion der „Betrachtungen eines Unpolitischen“ sind die beiden Idyllen, die vom Kinde, wie die von Tier und Landschaft, Erzeugnisse eines tiefen Bedürfnisses nach Abkehr, Frieden, Heiterkeit, Liebe und herzlicher Menschlichkeit, welche mit der damals literarisch im Schwange befindlichen „Menschlichkeit“ und „Liebe“ nichts zu tun haben wollte, — des Bedürfnisses nach dem Bleibenden, Unberührbaren, Ungeschichtlichen, Heiligen, und sofern es mir um die Versenkung in dieses Element zu tun war, meinte ich es mit der Idylle und dem Geist des Hexameters wahrhaftig ernst. Trotzdem wird man kaum das Gefühl gehabt haben, daß der Glaube an die heutige Möglichkeit des Idylls in diesen Idyllen auf sehr festen Füßen stände, und wenn Schlegel sogar schon von „Hermann und Dorothea“ meinte, daß auch dort, wo das Gedicht am homerischsten und naivsten scheine, sich ein Bewußtsein, eine Selbstbeschränkung wahrnehmen lasse, die höchst unhomerisch sei, — so gewinnt in meinem sehr späten Fall diese Bewußtheit geradezu den Charakter der Persiflage, wie er etwa in dem hexametrischen Halbvers „Wasserstoffsuperoxyd“ oder in solchen

Wendungen wie der vom „verordneten Jüngling" besonders deutlich wird. Kurz der Mangel an eigentlicher Naivität äußert sich als Hang zum Parodischen, — und so wäre aus diesem kleinen dichterischen Vorkommnis denn wenigstens das Gesetz oder die Bestimmung abzuziehen, daß Liebe zu einem Kunstgeist, an dessen Möglichkeit man nicht mehr glaubt, die Parodie zeitigt.

1921

Antworten auf Rundfragen

Über die Kunst Richard Wagners

Was ich Richard Wagner an Kunstglück und Kunsterkenntnis verdanke, kann ich nie vergessen und sollte ich mich noch so weit im Geiste von ihm entfernen. Prosaist, Erzähler, Psycholog, hatte ich von dem symphonischen Theatraliker, dessen dichterische Wirkung, gleich der Klopstocks, außer dem Gebiet des Individuellen liegt, und dessen Prosastil meiner Liebe stets eine Verlegenheit war, nichts Direktes und Handwerkliches zu lernen. Aber die Künste sind ja nur die Erscheinungsformen der Kunst, welche in allen dieselbe ist, und Wagner hätte der große Vermischer der Künste nicht zu sein brauchen, der er war, um auf jede Art von Künstlertum lehrend und nährend wirken zu können. Was überdies meinem Verhältnis zu ihm etwas Unmittelbares und Intimes verlieh, war der Umstand, daß ich heimlich stets, dem Theater zum Trotz, einen großen Epiker in ihm sah und liebte. Das Motiv, das Selbstzitat, die symbolische Formel, die wörtliche und bedeutsame Rückbeziehung über weite Strecken hin, — das waren epische Mittel nach meinem Empfinden, bezaubernd für mich eben als solche; und früh habe ich bekannt, daß Wagners Werke so stimulierend wie sonst nichts in der

Welt auf meinen jugendlichen Kunsttrieb wirkten, mich immer aufs neue mit einer neidisch-verliebten Sehnsucht erfüllten, wenigstens im kleinen und leisen, auch dergleichen zu machen. Wirklich ist es nicht schwer, in meinen „Buddenbrooks", diesem epischen, von Leitmotiven verknüpften und durchwobenen Generationenzuge, vom Geiste des „Nibelungenringes" einen Hauch zu verspüren.

Lange Zeit stand des Bayreuthers Name über all meinem künstlerischen Denken und Tun. Lange Zeit schien mir, daß alles künstlerische Sehnen und Wollen in diesen gewaltigen Namen münde. Zu keiner Zeit aber, auch nicht, als ich keine „Tristan"-Aufführung des Münchner Hoftheaters versäumte, wäre mein Bekenntnis über Wagner eigentlich ein Bekenntnis zu Wagner gewesen. Als Geist, als Charakter schien er mir suspekt, als Künstler unwiderstehlich, wenn auch tieffragwürdig in bezug auf den Adel, die Reinheit und Gesundheit seiner Wirkungen, und nie hat meine Jugend sich ihm mit jener vertrauensvollen Hingabe überlassen, mit der sie den großen Dichtern und Schriftstellern anhing, — jenen Geistern, von denen Wagner als von „Literaturdichtern" fast mitleidig sprechen zu dürfen glaubte. Meine Liebe zu ihm war eine Liebe ohne den Glauben, — denn stets schien es mir pedantisch, nicht lieben zu können, ohne zu glauben. Es war ein Verhältnis, — skeptisch, pessimistisch, hellsichtig, fast gehässig, dabei durchaus leidenschaftlich und von unbeschreiblichem Lebensreiz. Wunderbare Stunden tiefen, einsamen Glückes inmitten der Theatermenge, Stunden voller Schauer und kurzer Seligkeiten, voll von Wonnen der Nerven und des Intellekts, von Einblicken in rührende und große Bedeutsamkeiten, wie nur diese nicht zu überbietende Kunst sie gewährt!

Heute jedoch glaube ich nicht mehr, wenn ich es jemals glaubte, daß die Höhe eines Kunstwerks in der Unüberbietbarkeit seiner Wirkungsmittel bestehe. Und ich meine zu wissen, daß Wagners Stern am Himmel deutschen Geistes im Sinken begriffen ist.

Ich rede nicht von seiner Theorie. Wäre sie nicht so durchaus etwas Sekundäres, nicht so ganz nur eine nachträgliche und überflüssige Verherrlichung seines Talentes, so wäre sein Werk ohne Zweifel so unhaltbar geworden wie sie, und nie hätte jemand sie auch nur einen Augenblick ernst genommen, ohne das Werk, das sie, solange man im Theater sitzt, zu beweisen scheint, und das doch eben nichts weiter beweist als sich selber. Ja, hat überhaupt je jemand ernstlich an diese Theorie geglaubt? An die Addition von Malerei, Musik, Wort und Gebärde, die Wagner für die Erfüllung aller künstlerischen Sehnsucht auszugeben die Unbefangenheit hatte? An eine Rangordnung der Gattungen, in welcher der „Tasso" dem „Siegfried" nachstünde? Werden denn Wagners Kunstschriften auch nur gelesen? Woher eigentlich dieser Mangel an Interesse für den Schriftsteller Wagner? Daher, daß seine Schriften Parteischriften und nicht Bekenntnisse sind? Daß sie sein Werk, worin er wahrhaftig in seiner leidenden Größe lebt, sehr mangelhaft, sehr mißverständlich kommentieren? Man müßte diese Entschuldigung gelten lassen. Es ist wahr, man kann aus Wagners Schriften nicht viel über Wagner lernen.

Nein, ich spreche von seinem mächtigen Werke selbst, das heute beim bourgeoisen Publikum den Höhepunkt seiner Popularität erreicht hat, von seiner Kunst als Geschmack, als Stil, als Weltempfindung. Man lasse sich nicht täuschen durch den Begeisterungslärm der jungen Leute im



Stehparterre. In Wahrheit ist heute in der höheren Jugend viel Wagnerkritik, viel instinktives, wenn auch stummes Mißtrauen, ja, es muß gesagt werden, viel Gleichgültigkeit gegen Wagner vorhanden. Und wie könnte das anders sein? Wagner ist neunzehntes Jahrhundert durch und durch, ja, er ist der repräsentative deutsche Künstler dieser Epoche, die vielleicht als groß und gewiß als unglückselig im Gedächtnis der Menschheit fortleben wird. Denke ich aber an das Meisterwerk des zwanzigsten Jahrhunderts, so schwebt mir etwas vor, was sich von dem Wagnerschen sehr wesentlich und, wie ich glaube, vorteilhaft unterscheidet, — irgend etwas ausnehmend Logisches, Formvolles und Klares, etwas zugleich Strenges und Heiteres, von nicht geringerer Willensspannung als jenes, aber von kühlerer, vornehmerer und selbst gesunderer Geistigkeit, etwas, das seine Größe nicht im Barock-Kolossalischen und seine Schönheit nicht im Rausche sucht, — eine neue Klassizität, dünkt mich, muß kommen.

Aber noch immer, wenn unverhofft ein Klang, eine beziehungsvolle Wendung aus Wagners Werk mein Ohr trifft, erschrecke ich vor Freude, eine Art Heim- und Jugendweh kommt mich an und wieder, wie einstmals, unterliegt mein Geist dem klugen und sinnigen, sehnsüchtigen und abgefeimten Zauber.

1911

Erziehung zur Sprache

Ihr freundlicher Brief, für den ich vielmals danke, läßt mich teilnehmen an Ihren Sorgen um das Problem des deutschen Schulaufsatzes. Sie nennen seine Geschichte eine Leidensgeschichte, sie beklagen die Gleichgültigkeit der Unterrichtsbehörde gegen alle Reformversuche und ihr Scheitern, und Sie möchten, wenn irgend möglich, von mir hören, auf welche Weise denn „guter Stil" wohl mit einiger Aussicht auf Erfolg zu lehren sei.

Was ist da zu antworten? Ist überhaupt zu antworten auf eine Frage, die nur Teilproblem ist einer großen Fragwürdigkeit, — des modernen Erziehungsmassenbetriebes, den man verwirft, ohne sagen zu können, was, wie heute alles steht und liegt, an seine Stelle zu setzen sei? Man müßte wissen, mit wem man es zu tun hat. Sind Sie Ihren erzieherischen Neigungen und Überzeugungen nach Aristokrat oder, sagen wir, Christ? Will Ihre Liebe die ausgezeichnete Begabung fördern, so rasch und so weit wie möglich fördern, oder nennen Sie es Ihre Aufgabe, die Schwäche zu betreuen? Hier gibt es kaum eine Aussöhnung. Und weiter: Wer ist begabt? Es gibt wertvolle Einseitigkeiten. Die sprachlich-formale Anlage kann völlig fehlen, während das

Organ für irgendeine positive Disziplin, zum Beispiel die technisch-naturwissenschaftliche, vorzüglich entwickelt ist, vielleicht genial hypertrophiert. Die Zeit neigt entschieden dazu, dieser letzteren Begabung den Vorzug zu geben. Der Begriff der „Bildung", mit dem Formalen eng verbunden, ist nahe daran, zu veralten. Die Tage des humanistischen Gymnasiums, das übrigens entartet war, das mit seinem Idealismus endlich auch seine Idee in Zugeständnissen eingebüßt hatte, scheinen gezählt. Humanismus, Humanität sind bürgerliche Ideen. An die Bedeutung des Symbols „Weimar" für die Zukunft zu glauben, ist schwer. Dieses Symbol möge als „Schiffhut und Degen" den Sarg der bürgerlichen Epoche zieren. Die Zukunft gehört nicht der „Bildung", der Kultur, der Innerlichkeit, der „schönen Seele"; sie gehört bestimmt einer Menschlichkeit, die mit der Humanität von 1800 nicht mehr als den Namen gemeinsam hat. Ward aber „formale Bildung" zum Fossil und Gerümpel, so wäre die Gleichgültigkeit der Schuloberen gegen die Frage des deutschen Aufsatzes nicht mehr als modern? So wären Ihre pädagogischen Sorgen um diesen Gegenstand müßig?

Es ist natürlich nicht so. Ewig menschlich ist die Welt der Dinge, die man überhaupt nicht ausdrückt, es sei denn, man drückte sie gut aus. Es ist die Welt der großen Schriftsteller und Dichter. Sinnen Sie darauf, den lieben, lustigen Durchschnitt zu Sprachkünstlern und Dichtern zu erziehen? Von der Erfolgsmöglichkeit zu schweigen, wäre schon die Frage nach der Wünschbarkeit des Erfolges mit Energie zu verneinen. Die Kunst zu schreiben ist, wie alle Kunst, das Produkt einer Reizbarkeit, die nicht menschliche Norm sein kann. Es ist nicht wünschbar, daß die Menschheit aus

irritablen Sehern bestehe; und wo die konstitutionellen Voraussetzungen des Künstlertums fehlen — schmerzhafte Voraussetzungen, die man dem lieben, lustigen Durchschnitt nicht anwünschen soll —, da können nur Gespreiztheit und peinliche Preziosität das Ergebnis des Erziehungsversuches sein.

Aber ein anderes ist Dichtertum und ein anderes die Fähigkeit und Gewöhnung, sich in seiner Muttersprache gehörig, das heißt rein, treffend, mit einiger Unmittelbarkeit und also auch nicht ohne all und jede Anmut auszudrücken. Das ist eine Angelegenheit der Gesittung, auch der modernsten, realsten und demokratischsten, und eine Forderung, die in Deutschland, dem „unliterarischen Lande", wie ich es zur Erläuterung größerer Zusammenhänge einmal genannt habe, allgemeiner aufgestellt werden müßte, um allgemeiner erfüllt zu werden.

Vor Jahren beschäftigte mich einmal eine weitläufige Abhandlung, deren Thema schwer auf ein Wort zu bringen gewesen wäre. Es sollte darin von dem Verhältnis des deutschen Geistes zur literarischen Form die Rede sein, und vielleicht habe ich unrecht getan, die Arbeit liegen zu lassen. Ich bewahre noch dies und jenes kleine Dokument, das mir dabei behilflich sein sollte. In einer großen Zeitung begann eines Tages der Leitartikel, gezeichnet von einem angesehenen Gelehrten und Hochschulprofessor, folgendermaßen:

„Zum Antrage des Reichsrates Grafen X. Ihrem Ersuchen, mich zu obigem Antrag zu äußern, entsprechend, kann ich nur sagen, daß mir die Tendenz des Antrages sehr sympathisch ist. Der Antrag zielt ab auf eine Erhöhung der Rente aus unseren Staatswaldungen und dürfte die Billigung weitester Kreise finden."

Dergleichen ist ekelhaft. So schreibt man nicht. So drückt man sich in einem Volk, das große Bildungsepochen durchlebt hat, auch über derbe und praktische Gegenstände nicht aus. Das ist eine Schande. Volkswirtschaftliche Fragen sind kein Anlaß zur Lyrik, aber eine gewisse Verbindung des Nützlichen mit dem Ehrenhaften, das heißt mit dem Schönen, ist unzweifelhaft Bedingung der Menschenwürde, — jeder Menschenwürde, auch der nachhumanistischen, und literarische Erbärmlichkeiten, wie die angeführte, sind unter dieser Würde, — es fehlt ohne Frage bei uns an Empfindung dafür.

Noch ein Beispiel: Ein deutscher Fürst war von der Gelehrtenakademie seines Landes zum Ehrenmitglied ernannt worden. Er dankte dafür mit einer Rede, deren erste Sätze lauteten:

„Ich weiß eigentlich nicht, wie ich dazu gekommen bin, Ehrenmitglied der Akademie zu werden; doch freue ich mich sehr, dazu erwählt worden zu sein, wenn ich auch keine Ansprüche auf einen Gelehrten erhebe; denn ich habe nicht viel geschrieben, obgleich ich nicht leugnen kann, daß ich vielen Sachen, die in der menschlichen Interessensphäre existieren, mein volles Interesse entgegenbringe. Ich mache dabei eine große Ausnahme von meiner Schwester, die selbst Schriftstellerin ist . . .“ usf.

Ich wiederhole, daß dergleichen ein Jammer und eine Schande ist. Nicht den prinzlichen Ehrenakademiker trifft der Vorwurf, sondern die Presse, die die Monarchie untergrub, indem sie es versäumte, sein ungeheuerliches Geschwätz ein wenig ins Menschenmögliche zu redigieren, bevor sie ihm hunderttausendfachen Widerhall gab. In keinem anderen Lande der Welt, ich glaube: in der letzten Negerrepublik nicht, wäre bei repräsentativer Gelegenheit ein

solches Sprachelend möglich. Und doch ist festzustellen, daß die Nation, die sich solche Festreden gefallen läßt, — wenn nicht im Wortsinne, so doch im Sinne der Redensart „gefallen läßt", — durchaus nicht der Empfänglichkeit für das gute Wort entbehrt: sie staunt es an, wenn sie ihm begegnet, sie lacht beglückt, wenn es ihrer Sache diente, sie legt einen rührenden Stolz an den Tag, wenn es aus ihrer Mitte kam.

In diesen Tagen gingen, fett gedruckt, ein paar Repliken durch die Zeitungen, die am Verhandlungstische in Spa zwischen Herrn Lloyd George und dem deutschen Minister Dr. Simons gewechselt worden waren. In der Diskussion über die Entwaffnungsangelegenheit hatte der Engländer die Bosheit oder die Brutalität besessen, zu sagen, eine seriöse Regierung müsse doch Herrin in ihrem eigenen Lande sein. Simons antwortete:

„Herr Präsident, Sie sind der Chef eines sehr großen und sehr blühenden siegreichen Imperiums, jedoch habe ich sagen hören, daß es Ihnen jüngst nicht leicht gefallen sei, Rebellen zu veranlassen, die Waffen zurückzugeben, deren sie sich bedienten, reguläre Truppen anzugreifen. Ich weiß nicht einmal, ob es Ihnen bis heute gelungen ist. Ich erwarte von Ihnen, daß Sie ein wenig Nachsicht mit einer notwendigerweise schwachen Regierung haben werden, die ein geschlagenes Land regieren muß, wo Unordnung herrscht."

Man hat in Deutschland diese Sätze tagelang bewundert und genossen, und gewiß, sie waren ein Labsal. Sie haben Leidenschaft, Schärfe, Schliff, Ironie und Feinheit, sie haben dramatischen Akzent, sie beschämen die Macht, sie spenden der Wehrlosigkeit die tiefe Wohltat und Genugtuung des Wortes. Man hat sich an der Geistesgegenwart ergötzt, mit der die Parade geführt wurde. Doch

glaube ich nicht, daß sie improvisiert war. Die Herausforderung war nicht die erste ihrer Art gewesen, und Sätze wie diese werden nicht improvisiert, Leidenschaft ersinnt und formt sie in Einsamkeit, während der träge und unpassionierte Durchschnitt schläft. Leidenschaft arbeitet ruhelos daran und gibt ihnen den Glanz, den Witz und die Würde, wovor die Gewalt auf eine kurze Minute wenigstens den Blick senken soll.

Was ist die Moral? Die Moral ist, daß man die Dinge so ausdrücken soll, als gelte es, irgendeine Gewalt zu zwingen, die Augen davor niederzuschlagen. Tatsächlich ist alles gut Gesagte gleichsam in dieser Absicht gesagt. Der Ursprung des Wunsches aber, eine Sache siegreich auszudrücken, ist Liebe. Liebe zur Sache, Passion für die Sache, Erfülltheit von ihr ist die Quelle alles formalen Glanzes, und Sachlichkeit ist der Begriff, von dem der Pädagoge auszugehen hat, der die Jugend eines unrhetorischen Volkes zum schönen Ausdruck zu erziehen wünscht. Es gilt dabei, das nationale Vorurteil zu brechen, daß Sachlichkeit und Schönheit einander ausschlössen, — ein Vorurteil, das auf dem Mißverständnis beider Teile beruht. Denn Sachlichkeit ist nicht Lieblosigkeit und Schönheit nicht rhetorischer Schwulst. Wem aber erschiene wohl eine schlaffe, schiefe, redensartliche und abgeschmackte Ausdrucksweise als Huldigung für die auszudrückende Sache? Man muß die Knaben so fragen. Man muß sie überzeugen, daß Sachlichkeit nicht häßlich ist, daß im Gegenteil höchste Sachlichkeit die schimmernde Prägnanz, die schlagende Heiterkeit besitzt, die sich aus der Passion für die Sache und aus der Beherrschung der Sache ergeben. Man muß ihnen be-

greiflich machen, daß Schönheit kein Luxus und keine Zutat, sondern die natürliche und angeborene Form jedes Gedankens ist, der wert ist, ausgesprochen zu werden. Ein Kopf, so muß man ihnen sagen, in dem die Gedanken sich formen, wie in denen des Professors, des Prinzen, ist überhaupt kein Kopf, sondern eine Tranlampe.

Ich sehe wohl, daß meine Antwort recht allgemein und sententiös ausgefallen ist, während Sie nach praktischen Fingerzeigen, Richtlinien für die „besonderen Stilübungen" verlangten, die nach Ihrem Wunsch an die Stelle des herkömmlichen Schulaufsatzes treten sollen. Aber dringlicher als irgendwelche ins Einzelne gehenden Ratschläge schien mir die Bezeichnung eines allgemeinen Gesichtspunktes, auf den Erzieher und Zögling sich, wenn nicht vor aller Arbeit, so doch in der Arbeit selbst, zu einigen haben, wenn diese Ertrag bringen soll. Dieser Gesichtspunkt ist der der Identität von Sachlichkeit und Schönheit, und sein Idealismus wird so lange zeitgerecht bleiben, als überhaupt der Erziehungsgedanke Lebenskraft bewahrt und nicht in der wachsenden Wüste utilitarischer Massenbarbarei zugrunde geht.

1920

Die deutsche Stunde

Ich komme heute auf Ihren Brief, Ihren Aufruf zurück, den ich mit so viel Zustimmung des Gefühles gelesen habe, — und muß mich nun doch viel kürzer fassen, als ursprünglich meine Absicht war.

In dieser deutschen Stunde macht Ihnen, dem Schulmann, die „Deutsche Stunde" Beschwer, — die der Mittelschule nämlich, die Stunde, während der man unsere Jugend planmäßig in deutscher Sprache unterweist. Sie finden, daß es schlecht steht um diese Stunde, daß man pedantisch, kümmerlich, unkünstlerisch zu Werke geht, und die Liebe zur Schule läßt Sie auf Besserung, Verbesserung sinnen, begeistert Sie zu hochherzigen Vorschlägen. Sie wollen, daß die „Schule der Sprache" nicht länger den Philologen, oder doch nicht den Nichts-als-Philologen, überlassen bleibe; Sie wollen, daß sie sich Dichternaturen, sprachschöpferische Naturen gewinne. Denn nicht die wissenschaftliche Erkenntnis und Ordnung der Sprachwerte sei Quelle der Sprache, sondern das Wort lebe durch die Dichter; man müsse der Kunst ihre selbständige Wirkung im Leben lassen, und wenn schon nicht die Dichter selbst es sein könnten, die unsere Jugend Deutsch lehren, so sei mindestens zu fordern, „daß

in Zukunft Dichter statt Philologen darüber entscheiden, wer als staatlicher Lehrer des Deutschen zugelassen werden soll". — Lassen Sie mich nachdenken darüber.

„Meister der Sprache", sagen Sie mit Kummer, „haben unsere Schule bitter angeklagt. Nicht einzelne Fälle haben sie verurteilt, sondern den Geist." So ist es: den Geist. Und nicht „einzelne Fälle", nicht dies oder jenes Symptom; nicht etwa nur die „Deutsche Stunde". Die Meister der Sprache wissen wohl, daß Sprachmeisterschaft kein nobler Selbstzweck, noch je eine isolierte Erscheinung ist, sondern selbst nur ein Symptom, — das glänzende Merkmal einer besonderen Konstitution und Daseinsform. Was denn für einer? Einer Daseinsform, edler, zarter, zum Leiden fähiger, zum Leiden williger, dem Behagen und der Nützlichkeit fremder als die gemeine; einer irgendwie hochsinnigen, um nicht zu sagen „idealistischen" Daseinsform. So ist es, und so ist es auch mit der Schule. Auch die Art, in der die Schule die Sprache behandelt, lehrt, pflegt, ist nur ein Symptom, ein Merkmal für die Konstitution, den Geist des Ganzen.

Gestatten Sie mir der Bequemlichkeit halber ein Zitat. Lassen Sie mich ein paar Zeilen aus einem alten, alten, bald schon zwanzig Jahre alten Buch anführen, einem Roman, der gegen sein Ende in eine, wenn auch recht indirekte und ironische Kritik des neudeutschen Gymnasiums verfällt. Die direkteste Stelle lautet: „Dieser Direktor Wulicke war ein furchtbarer Mann. Er war der Nachfolger des jovialen und menschenfreundlichen alten Herrn . . ., der bald nach dem Jahre 71 gestorben war. Damals war Dr. Wulicke, bislang Professor an einem preußischen Gymnasium, berufen worden, und mit ihm war ein anderer, ein neuer

Geist in die alte Schule eingezogen. Wo ehemals die klassische Bildung als ein heiterer Selbstzweck gegolten hatte, den man mit Ruhe, Muße und fröhlichem Idealismus verfolgte, da waren nun die Begriffe Autorität, Pflicht, Macht, Dienst, Karriere zu höchster Würde gelangt, und der ‚kategorische Imperativ unseres Philosophen Kant‘ war das Banner, das Direktor Wulicke in jeder Festrede bedrohlich entfaltete. Die Schule war ein Staat im Staate geworden, in dem preußische Dienststrammheit so gewaltig herrschte, daß nicht allein die Lehrer, sondern auch die Schüler sich als Beamte empfanden, die um nichts als ihr Avancement und darum besorgt waren, bei den Machthabern gut angeschrieben zu stehen . . . Bald nach dem Einzug des neuen Direktors war auch unter den vortrefflichsten hygienischen und ästhetischen Gesichtspunkten mit dem Umbau und der Neueinrichtung der Anstalt begonnen und alles aufs glücklichste fertiggestellt worden. Allein es blieb die Frage, ob nicht früher, als weniger Komfort der Neuzeit und ein bißchen mehr Gutmütigkeit, Gemüt, Heiterkeit, Wohlwollen und Behagen in diesen Räumen geherrscht hatte, die Schule ein sympathischeres und segenvolleres Institut gewesen war . . ."

Bester Herr, wir verstehen uns. Wenn die „Deutsche Stunde" im argen liegt, so ist das nichts als ein Symptom, ein sehr kennzeichnendes, wie ich zugebe. Wenn es armselig und widerkünstlerisch darin zugeht, so liegt das nicht sowohl daran, daß sie von Philologen, als daß sie von Beamten, mittleren Beamten, erteilt wird — wie alle anderen des Stundenplans. „Ein ahnungsloser Hohn auf die Sprache," rufen Sie, „gilt als Lehrplan der Sprache!" Sie wollen sagen: „Der Lehrplan des Deutschen ist im Beamtendeutsch abgefaßt." Da haben Sie es.

Ein Lehrer muß freilich ein Lehrer, ein Fachmann von geschulter pädagogischer Begabung sein; es genügt nicht, daß er ein Dichter sei oder ein Freund der Dichter. So muß es bleiben. Was sich aber ändern sollte, wenn es nach mir ginge, das wäre die bürgerliche Stellung, das soziale Ansehen der Lehrer: es sollte sich mit dem Namen des Lehrers ein viel glänzenderer, gesellschaftlich höherer und noblerer Begriff verbinden als bisher. Dann würde gleichzeitig vieles andere sich ändern. Als eines Tages ein Münchner Hochschul-Geheimrat erklärte, die Mittelschullehrer müßten einhalbmal so viel zu tun haben und dreimal so hoch bezahlt werden wie bisher, da nahm man ihm das in Lehrerkreisen wohl gar noch übel — während man ihm Hurra und Hoch hätte schreien sollen. Als ob nicht alle Schulreform genau hier zu beginnen hätte! Als ob es nicht um die Schule selbst, um ihren Geist, ihre Grundstimmung ganz anders bestellt wäre, wenn die Lehrer sozial bevorzugte, saturierte, überlegene, wohlwollende, mit Muße und den Mitteln zur Kultivierung dieser Muße reichlich ausgestattete Herren wären, — statt zu sein, was sie heut manchmal sind, nämlich mesquine Machthaber von rankünöser Schrulligkeit! Auch in der „deutschen Stunde", dessen bin ich sicher, würde es dann hochsinniger, heiterer, lebensvoll-künstlerischer zugehen als jetzt; denn nochmals, diese ist nur ein Symptom.

Ich darf nicht schließen, ohne das Folgende anzufügen. Daß die Mittelschule und ich einander zur Last fielen, wobei ich die Eindrücke empfing, die aus der oben zitierten Romanstelle sprechen, das ist nun schon recht lange her. Heute empfange ich neue Eindrücke, wenn auch mittelbar, dadurch, daß ich Kinder habe, die zur Schule gehen, und ich kann nicht zweifeln, daß dies Institut seit „damals"

an Humanität — um in ein Wort zusammenzufassen, was zu analysieren ich hier nicht unternehmen darf — sehr wesentlich gewonnen hat. Ein ganz armes, ganz unscheinbares Beispiel! Sie verkünden in Ihrer Utopie: „Bloße Schreibarbeit wie das Anstreichen von Fehlern gegen die Rechtschreibung wird unwichtig . . .“ Nun, meine zwölfjährige Tochter versichert mir, daß orthographische Fehler auf die Bewertung ihrer deutschen Aufsätze keinerlei Einfluß haben; orthographische Sicherheit oder Unsicherheit bestimme zwar mit die Gesamtnote im Deutschen, für die Beurteilung des Aufsatzes aber sei nur der Stil entscheidend. So ist es auf der Töchterschule; auf dem Knabengymnasium noch nicht. Aber ist es nicht ein bemerkenswerter kleiner Zug — ein Zug von literarischer Hochherzigkeit, möchte ich sagen?

Und da ich schon so viel von „Symptomen“ sprach — Sie selbst, Herr Lehrer, mit Ihrem Aufruf sind ja ein Symptom! Glauben Sie denn, daß vor zwanzig Jahren in Deutschland ein Schulmann zugunsten künstlerischen Sprachunterrichts hätte manifestieren können, ohne für schwer erholungsbedürftig erklärt zu werden?

Sie haben mich auf ein „weites Feld“ gelockt. Ich fühle völlig die Unzulänglichkeit der vorstehenden Fragmente. Betrachten Sie sie einfach als Zeichen meiner herzlichen Anteilnahme an Ihrem Sehnen und Trachten, das so bezeichnend ist für die Aufgewühltheit der Zeit und die Zukunftsfülle des deutschen Geistes.

1920

Über den Alkohol

Es ist ganz gegen meine Gewohnheit, vor der Arbeit oder während der Arbeit Alkohol zu mir zu nehmen. Dennoch ist das ein paarmal vorgekommen. Während ich seit langem nur noch vormittags arbeite, habe ich vor Jahren einmal eine Novelle zur Abendzeit geschrieben, und zwar unter Mithilfe von Kognak-Grog. Man merkt's ihr an. Ferner habe ich einmal, als ich eine Termin-Arbeit (sie sind schrecklich, diese Termin-Arbeiten) durchaus noch nachmittags fertigmachen mußte, eine halbe Flasche Champagner hinzugezogen, die mich wirklich bis zur Beendigung der Novelle am Schreibtisch festhielt. Aber es handelte sich dabei weniger um Stimulation als um Beruhigung. Der Wein lähmte mir Ungeduld und Überdruß, machte mich still und verhinderte, daß ich davonlief. Das ist alles.

Im allgemeinen halte ich nicht das geringste von der „Inspiration" durch Alkohol — ich glaube nicht daran. Daß mehrere große Dichter Potatoren gewesen sind, beweist mir nichts. Denn wie beinahe alles Große, was dasteht, als ein Trotzdem dasteht, trotz Kummer und Qual, Armut, Verlassenheit, Körperschwäche, Laster, Leidenschaft und tausend Hemmnissen zustande gekommen ist, so glaube ich, daß auch jene Poeten ihre Leistungen nicht mit dem Alkohol, sondern trotz ihm vollbracht haben. Zuweilen freilich reichte die Moralität nicht aus. Ein Widersacher, der einen so

edlen Geist wie den Hartlebens zu zerstören vermochte, muß Schrecken erregen. Ich verstehe mich wenig auf den physischen Rausch und befinde mich damit, glaube ich, nicht in der schlechtesten Gesellschaft. Kann man sich Wagner im Weindunst denken, als er das rauschvollste und totseligste Werk, den „Tristan“, machte? Kann man sich Ibsen denken, am „Solneß“ sinnend, ein wenig angekneipt? Ich Geringer trinke täglich zum Abendbrot ein Glas helles Bier und reagiere auf diese anderthalb Quart so stark, daß sie regelmäßig meine Verfassung durchaus verändern. Sie verschaffen mir Ruhe, Abspannung und Lehnstuhlbehagen, eine Stimmung von „Es ist vollbracht!“ und „Oh, wie wohl ist mir am Abend!“ — ein Zustand, aufs innigste zu wünschen, ein Zustand, der gelegentlich vielleicht sogar noch einen brauchbaren Einfall mit sich führt, aber ein Zustand, der dem der Arbeit, des Kampfes, des Bezwingens genau entgegengesetzt ist.

Ich glaube nicht, daß der Alkohol Stimmung macht, ich glaube nicht an die Stimmung, die er macht, ich glaube überhaupt nicht sehr an Stimmung. Was man so nennt, scheint mir etwas ziemlich Dilettantisches zu sein, was mit wirklichem Schöpfertum wenig zu tun hat. Ein Zustand, in dem die Hemmungen ausgeschaltet, die Selbstkritik betäubt, die gute künstlerische Haltung in Frage gestellt wäre, ein unbesonnener und hektischer Zustand scheinbaren Allvermögens und trügerischer Leichtigkeit wäre mir höchst verdächtig. Wer ihm traut, wer sich wohl darin fühlt, ist kein Künstler nach meinem Sinne. Stimmung ist nicht Betrunkenheit. Stimmung ist Ausgeschlafenheit, Frische, tägliche Arbeit, Spazierengehen, reine Luft, wenig Menschen, gute Bücher, Friede, Friede . . .

1906

Gegen das Abiturientenexamen

Mit Freude und unbedingter Zustimmung höre ich von einer Anregung, die der Beseitigung des Abiturientenexamens gilt. Ich bin kein Radikalist und liebe nicht die verantwortungslos-generöse Geste des literarischen Menschheitsbeglückers. Aber diese tagelange Schraubmarter, in der junge Leute, unter Anwendung schlafvertreibender Mittel, sich als wandelnde Enzyklopädien erweisen müssen, dieses Examen, bei dem die Mehrzahl der Examinatoren durchfallen würde, kann in seiner Inhumanität, sachlichen Schädlichkeit und ausgemachten Entbehrlichkeit nur aus Mangel an Sympathie mit der Jugend verteidigt werden. Wer die neun Klassen des Gymnasiums durchlief, dem sollte man mit einem anerkennenden Händedruck den Ausgang zur Hochschule freigeben und nicht noch ein halsbrecherisches Hindernis davorlegen. Achtzehn, neunzehn Jahre sind überhaupt kein Alter, um jemand in einem irgendwie feierlichen und entscheidenden Sinne zu „prüfen". Man versteht da das Leben noch nicht, man liebt die Arbeit noch nicht, man ist vielleicht vorläufig ein träumerischer Faulpelz und gar kein Objekt für ein sittlich-geistiges Rigorosum.

Die Professoren selbst klagen, daß die Aussicht auf das Examen wie ein Alp auf dem Unterrichtsbetriebe der Oberklassen laste, ihm die Unbefangenheit, das Behagen, die

wissenschaftliche Unschuld raube. Das leuchtet ein. Die idealistische Heiterkeit kommt auf häßliche Art zu kurz, wenn Examenszielstrebigkeit die Forderung des Tages ist. In der Oberklasse des Gymnasiums sollte es mit dem Büffeln und also auch mit dem Abhören und peinlichen Auf-den-Zahn-Fühlen überhaupt vorderhand ein Ende haben; das Erworbene sollte dort, etwa bei der Lektüre der Klassiker, genießend angewandt werden und der Unterrichtstypus sich dem der Hochschule annähern, also wesentlich im Vortrag der Lehrer bestehen. In Sachsen, höre ich, treibt man in Prima schon philosophische Propädeutik. Das ist schön und sollte sich allgemein verbreiten. Jene Klagen aber ehren diejenigen, die sie laut werden lassen. Das humanistische Gymnasium, das auch ich erhalten wissen möchte, ist, wenn nicht alles täuscht, auf dem Punkte, sich wieder zu besinnen, daß Humanismus etwas mit Humanität, mit schöner Menschlichkeit also, mit Heiterkeit und Wohlwollen zu tun hat, und daß die Laufbahn durch seine Klassen nicht ausschließlich als seelischer Vorbereitungskurs für die Beamtenkarriere betrachtet werden sollte. Seit ich jung war und dann am Schlusse von „Buddenbrooks" der neudeutschen Mittelschule bitteren Dank abstattete, ist ein Lehrergeschlecht heraufgekommen, das offenbar dem, welches ich kannte, nur wenig gleicht, ein Geschlecht, das, zum Beispiel, sich zeitgenössischer Kunst mit Freimut nähert und nicht davor zurückscheut, ihrer im Unterricht ernstlich und sympathisch zu gedenken. Eine Umfrage und Stimmensammlung unter diesem Pädagogengeschlecht würde sich mit hoher Wahrscheinlichkeit zu einer Katastrophe für die Einrichtung des Abiturientenexamens gestalten.

1918

Über Gottfried Keller

Ich bin der „Neuen Zürcher Zeitung" dankbar, daß sie auch mir Gelegenheit gibt, meiner Liebe zu dem großen Schweizer, dessen Andenken sie in diesen Tagen feiert, meiner innigen Anhänglichkeit an sein Werk vor ihren Lesern Ausdruck zu verleihen. Ich habe Gottfried Keller spät kennengelernt, wie ich vieler deutscher Herrlichkeiten, der Prosa Stifters zum Beispiel, selbst der Goethes erst in vorgerücktern Jahren recht ansichtig wurde; im russischen und skandinavischen Roman war ich als junger Mensch viel besser zu Hause. Aber als dann die Stunde der Bereitschaft gekommen war — es war auf dem Lande, in warmen, heiteren Sommertagen, die ich nicht vergesse —, da kannte mein Behagen, mein glückseliges Einverständnis, kannten Entzücken und Dankbarkeit keine Grenzen, und ich las, wie er selbst, dem „Grünen Heinrich" zufolge, als Jüngling zum erstenmal Goethe las: das Sämtliche in einem Zuge, verzaubert, ohne innerlich auch nur einmal abzusetzen. Seitdem bin ich oft mit Liebe zum Einzelnen zurückgekehrt, und „diese Liebe möcht' ich nie besiegen", wie Platen sagt.

Was wir Deutschen unter Meistertum verstehen, wobei Erinnerungen an unsere beste und nationalste Epoche,

städtisch-mittelalterliche Erinnerungen und Empfindungen unfehlbar anklingen, hier finden wir es in seiner Frömmigkeit, Schalkheit, Biederkeit und Genauigkeit. Hier ist, mitten in unserer Zivilisation, eine persönliche Kultur mit allen Reizen physiognomischer Einmaligkeit, ein poetischer Kosmos, darin alles Menschliche unbeschönigt, aber verklärt, durchgeistigt und durchheitert sich wiederfindet; das Geheimnis des Stils, das ohne Vergleich anziehendste unter der Sonne, hier offenbart es sich mit einer umwandelnden und umspinnenden Kraft, von der mancher junge Adept, der sich dem Zauber nicht wieder zu entringen wußte, ein Lied zu singen weiß. Diese goldenen Legenden, diese tief glücklich in sich ruhende Novellistik, dies groß-bescheidene Lebensbuch dazu, dessen Held vom Träumerhans, vom Taugenichts und deutschen Gotteskind so manchen urvertrauten Zug aufweist, — man muß das Wort „Schatz" in seinem epischsten, innigst funkelnden Sinne nehmen, so ist es wohl angewendet auf dies Volks- und Geistesgut, das Ihr Schweizer mit gerechtem Stolz im Namen einer weitern und heiligern Gemeinschaft hütet

1919

Notiz über Heine

Von seinen Werken liebe ich längst das Buch über Börne am meisten. Er war als Schriftsteller und Weltpsycholog nie mehr auf der Höhe, nie weiter voraus, als in diesem Buch und namentlich in den eingeschobenen Briefen aus Helgoland. Seine Psychologie des Nazarener-Typs antizipiert Nietzsche. Seine tiefe Einsicht in den Gegensatz von Geist und Kunst (nicht etwa nur von Moral und Kunst), seine Frage, ob nicht vielleicht die harmonische Vermischung beider Elemente, des Spiritualismus und des Griechentums, die Aufgabe der gesamten europäischen Zivilisation sei, antizipiert Ibsen und mehr als den. Nebenbei enthält dieses Buch die genialste deutsche Prosa bis Nietzsche. Nebenbei? Ach, nur wer das selig zerstreute Lächeln versteht, mit dem er den Freunden, die ihm warnend die menschliche, persönliche, politische Anstößigkeit des Buches vorhielten, zur Antwort gab: „Aber ist's nicht schön ausgedrückt?" — nur der begreift, welch eine denkmalswürdige Erscheinung dieser Künstlerjude unter den Deutschen gewesen!

1908

Autobiographisches

„Im Spiegel"

Was ich, geehrte Redaktion, in Ihrem Spiegel erblicke, ist überraschend und anstößig, — ich gebe zu, daß es mir subjektiv nicht wenig behagt, bemerke aber ausdrücklich, daß ich es in einem höheren Sinne nicht zu billigen vermöchte.

Ich habe eine dunkle und schimpfliche Vergangenheit, so daß es mir außerordentlich peinlich ist, vor Ihrem Publikum davon zu sprechen. Erstens bin ich ein verkommener Gymnasiast. Nicht daß ich durchs Abiturientenexamen gefallen wäre, — es wäre Aufschneiderei, wollte ich das behaupten. Sondern ich bin überhaupt nicht bis Prima gelangt; ich war schon in Sekunda so alt wie der Westerwald. Faul, verstockt und voll liederlichen Hohns über das Ganze, verhaßt bei den Lehrern der altehrwürdigen Anstalt, ausgezeichneten Männern, die mir — mit vollem Recht, in voller Übereinstimmung mit aller Erfahrung, aller Wahrscheinlichkeit — den sicheren Untergang prophezeiten, und höchstens bei einigen Mitschülern auf Grund irgendeiner schwer bestimmbaren Überlegenheit in gewissem Ansehen: so saß ich die Jahre ab, bis man mir den Berechtigungsschein zum einjährigen Militärdienst ausstellte.

Ich entwich damit nach München, wohin nach dem Tode meines Vaters, der Inhaber einer Getreidefirma und Senator in Lübeck gewesen war, meine Mutter ihren Wohnsitz verlegt hatte; und da ich immerhin Anstand nahm, mich sofort und offenkundig dem Müßiggang zu überlassen, so trat ich, das Wort „vorläufig" im Herzen, als Volontär in die Bureaus einer Feuerversicherungsgesellschaft ein. Statt aber bestrebt zu sein, mich in die Geschäfte einzuarbeiten, hielt ich es für gut, auf meinem Drehsessel verstohlenerweise an einer erdichteten Erzählung zu schreiben, einer mit Versen untermischten Liebesgeschichte, die ich dann in einer umstürzlerisch gesinnten Monatsschrift zum Abdruck gelangen ließ, und auf die ich mir wohl gar noch etwas zugute tat.

Ich verließ das Bureau, bevor man mich hinauswarf, gab an, Journalist werden zu wollen, und hörte ein paar Semester lang an den Münchener Hochschulen in buntem und unersprießlichem Durcheinander historische, volkswirtschaftliche und schönwissenschaftliche Vorlesungen. Plötzlich jedoch, wie ein rechter Vagabund, ließ ich alles liegen und ging ins Ausland, nach Rom, wo ich mich ein Jahr lang plan- und beschäftigungslos umhertrieb. Ich verbrachte meine Tage mit Schreiben und der Vertilgung jenes Lesestoffes, den man den belletristischen nennt und dem ein anständiger Mensch höchstens zur Zerstreuung in seinen Mußestunden sich zuwendet, — und meine Abende bei Punsch und Dominospiel. Ich besaß genau die Mittel, zu leben und unmäßig viele jener süßen Soldo-Zigaretten zu rauchen, die der italienische Staat verschleißt, und denen ich damals bis zur Völlerei ergeben war.

Gebräunt, mager und in ziemlich abgerissenem Zustande nach München zurückgekehrt, sah ich mich endlich genötigt,

von meinem Berechtigungsschein zum freiwilligen Dienst Gebrauch zu machen. Wenn man aber zu vernehmen hofft, daß ich mich auf militärischem Gebiete irgend tauglicher erwiesen hätte als auf anderen, so wird man enttäuscht werden. Schon nach einem Vierteljahr, noch vor Weihnachten, wurde ich mit schlichtem Abschied entlassen, da meine Füße sich nicht an jene ideale und männliche Gangart gewöhnen wollten, die Parademarsch heißt, und ich beständig mit Sehnenscheideentzündung daniederlag. Aber der Körper ist dem Geiste bis zu einem gewissen Grade unterworfen, und wenn die geringste Liebe zur Sache in mir gelebt hätte, so wäre das Leiden wohl zu bezwingen gewesen.

Genug, ich quittierte den Dienst und setzte in Zivilkleidern mein fahrlässiges Leben fort. Eine Zeitlang war ich Mitredakteur des „Simplicissimus", — man sieht, ich sank von Stufe zu Stufe. Ich ging in das vierte Jahrzehnt meines Lebens.

Und nun? Und heute? Ich hocke verglasten Blicks und einen wollenen Schal um den Hals mit anderen verlorenen Gesellen in einer Anarchistenkneipe? Ich liege in der Gosse, wie sich's gebührte?

Nein. Glanz umgibt mich. Nichts gleicht meinem Glücke. Ich bin vermählt, ich habe eine außerordentlich schöne junge Frau — eine Prinzessin von einer Frau, wenn man mir glauben will, deren Vater königlicher Universitätsprofessor ist und die ihrerseits das Abiturientenexamen gemacht hat, ohne deshalb auf mich herabzusehen, sowie zwei blühende, zu den höchsten Hoffnungen berechtigende Kinder. Ich bin Herr einer großen Wohnung in feinster Lage mit elektrischem Licht und allem Komfort

der Neuzeit, — ausgestattet mit den herrlichsten Möbeln, Teppichen und Kunstgemälden. Mein Hausstand ist reich bestellt, ich befehle drei stattlichen Dienstmädchen und einem schottischen Schäferhund, ich speise schon zum Morgentee Zuckerbrötchen und trage fast ausschließlich Lackstiefel. Was noch? Ich mache Triumphreisen. Ich besuche die Städte, eingeladen von schöngeistigen Gesellschaften, ich erscheine im Frack, und die Leute klatschen in die Hände, wenn ich nur auftrete. Ich war auch in meiner Vaterstadt. Der große Kasino-Saal war ausverkauft, man überreichte mir einen Lorbeerkranz, und meine Mitbürger applaudierten. Überall nennt man meinen Namen nur mit hochgezogenen Brauen, Leutnants und junge Damen bitten mich in den ehrerbietigsten Worten um mein Autogramm, und wenn ich morgen einen Orden bekomme, so werde ich keine Miene verziehen.

Und wieso das alles? Wodurch? Wofür? Ich habe mich nicht geändert, nicht gebessert. Ich habe nur immer fortgefahren, zu treiben, was ich schon als Ultimus trieb, nämlich zu träumen, Dichterbücher zu lesen und selbst dergleichen herzustellen. Dafür sitze ich nun in der Herrlichkeit. Aber ist das der folgerichtige Lohn meines Wandels? Sähen die Wächter meiner Jugend mich in meiner Pracht, sie müßten irre werden an allem, woran sie geglaubt.

Diejenigen, die meine Schriften durchblättert haben, werden sich erinnern, daß ich der Lebensform des Künstlers, des Dichters stets mit dem äußersten Mißtrauen gegenüberstand. In der Tat wird mein Erstaunen über die Ehren, welche die Gesellschaft dieser Spezies erweist, niemals enden. Ich weiß, was ein Dichter ist, denn bestätigtermaßen bin ich selber einer. Ein Dichter ist, kurz gesagt, ein auf allen

Gebieten ernsthafter Tätigkeit unbedingt unbrauchbarer, einzig auf Allotria bedachter, dem Staate nicht nur nicht nützlicher, sondern sogar aufsässig gesinnter Kumpan, der nicht einmal sonderliche Verstandesgaben zu besitzen braucht, sondern so langsamen und unscharfen Geistes sein mag, wie ich es immer gewesen bin, — übrigens ein innerlich kindischer, zur Ausschweifung geneigter und in jedem Betrachte anrüchiger Scharlatan, der von der Gesellschaft nichts anderes sollte zu gewärtigen haben — und im Grunde auch nichts anderes gewärtigt — als stille Verachtung. Tatsache aber ist, daß die Gesellschaft diesem Menschenschlage die Möglichkeit gewährt, es in ihrer Mitte zu Ansehn und höchstem Wohlleben zu bringen.

Mir kann es recht sein; ich habe den Nutzen davon. Aber es ist nicht in der Ordnung. Es muß das Laster ermutigen und der Tugend ein Ärger sein.

1907

Kinderspiele

Ich habe sehr schönes Spielzeug besessen in meiner Kindheit, wenn ich davon erzählen darf: Der Kaufmannsladen, mit Ladentisch und Wage, war wundervoll, besonders, als er neu war und die Schubladen von Kolonialwaren starrten, und der Kornspeicher genau von der Art derer, die meinem Vater drunten an der Trave gehörten — es fehlten nicht die Säcke und Ballen, die man emporwinden konnte (die Kurbel war hinten). Eine vollkommene Ritterrüstung aus eisenfarbener Pappe mit Visier-Helm, Turnierlanze und Schild schweben mir deutlich vor Augen; aber diese Romantik war unsolide, im Vergleich mit einer wirklichen und bis in jede Einzelheit vollkommen vorschriftsmäßigen blauen Husarenuniform nebst allem Zubehör, die mir eigens vom Schneider angemessen worden war. Übrigens fand ich kein sonderliches Gefallen an der militärischen Maskerade, und auch mit Bleisoldaten habe ich ohne rechte Leidenschaft gespielt, obgleich ich sehr prächtige, fast fingerlange mein eigen nannte, Berittene, die absitzen konnten, wobei mich nur der dicke Zapfen störte, den sie zwischen den O-Beinen trugen.

Mein Schaukelpferd aber habe ich zärtlich geliebt, und ich wünschte wohl, ich könnte noch einmal den Arm um seinen Nacken legen. Es hieß Achill, ich selber taufte es so,

und als ich es zum Geschenk erhielt, wollte es mir in seiner lebensvollen Größe wie ein schöner Traum erscheinen. Elegant gesattelt und gezäumt, hatte es das natürliche kindlich-rauhe Fell eines Fuchs-Ponys — es war wohl ein Fuchs-Pony in ausgestopftem Zustande — und die treuherzigsten Glasaugen von der Welt. Nicht aus Rittersinn liebte ich es, das weiß ich wohl, sondern aus Sympathie mit der Kreatur, mit seinem Fell, seinen Hufen und Nüstern, — wie ich denn auch im Laufe der Kindheitsjahre mich mit vielen Hunden beschenken ließ, aus Porzellan, Papiermaché und Biskuit, Möpsen, Teckeln und Jagdhunden, die ich mit Atlasschabracken, Flicken aus den Beständen der Schwestern, zu schmücken liebte.

Bei alldem ist wohl kein Zweifel, daß ich meine schönsten Stunden unserem Puppentheater verdankte, das schon meinem älteren Bruder Heinrich gehört hatte und dessen Dekorationen durch ihn, der gern Maler geworden wäre, um viele, sehr schöne selbstgemalte vermehrt worden waren. Die Art, wie ich dieses Kunstinstitut leitete, habe ich ausführlich in einer meiner ersten Novellen („Der Bajazzo") beschrieben, und auch in Hanno Buddenbrooks Lebensgeschichte spielt es seine Rolle. Ich liebte dies Spiel so sehr, daß mir der Gedanke, ihm jemals entwachsen zu können, unmöglich schien. Ich freute mich darauf, wenn ich die Stimme gewechselt haben würde, meinen Baß in den Dienst der sonderbaren Musikdramen zu stellen, die ich bei verschlossenen Türen zur Aufführung brachte, und war empört, wenn mein Bruder mir vorhielt, wie lächerlich es sein würde, wenn ich als baßsingender Mann noch vorm Puppentheater sitzen wollte.

So viel von meinem Spielzeug. Aber ich darf sagen, ich bedurfte zum Spielen des Apparates nicht, sondern war mir

mit stiller Genugtuung der unabhängigen Kraft meiner Phantasie bewußt, die nichts mir rauben konnte. Ich erwachte z. B. eines Morgens mit dem Entschluß, heute ein achtzehnjähriger Prinz namens Karl zu sein. Ich kleidete mich in eine gewisse liebenswürdige Hoheit und ging umher, stolz und glücklich mit dem Geheimnis meiner Würde. Man konnte Unterricht haben, spazieren geführt werden oder sich Märchen vorlesen lassen, ohne daß dieses Spiel einen Augenblick unterbrochen zu werden brauchte; und das war das Praktische daran. Übrigens brauchte es nicht immer ein Prinz zu sein, meine Rollen wechselten häufig.

Denn da war ja ferner auch noch das Götterspiel, eine Unterhaltung ersten Ranges. Schon hat der Leser aus dem Namen, den ich meinem Schaukelpferde gab, meine frühe Beschäftigung mit der Ilias ersehen. In der Tat haben mir Homer und Vergil in der dankenswertesten Weise alle Indianergeschichten ersetzt, um die ich mich nie bekümmert habe. In einem Buche, das schon meiner Mutter beim Mythologie-Unterricht gedient hatte (es trug eine Pallas Athene auf dem Umschlag und gehörte zu denen, die die Kinder dem Bücherschrank entlehnen durften), waren aus den Werken dieser beiden Dichter in deutscher Sprache passende Auszüge enthalten, die ich seitenweis auswendig wußte (besonderen Eindruck machte mir die „diamantscharf schneidende Sichel", die Zeus im Kampf gegen Typhon erhebt — ich wiederholte mir diese Stelle immer wieder), und früh war ich vor Troja, auf Ithaka und dem Olympos so wohl zu Hause wie meine Altersgenossen im Lande des Lederstrumpfs. Und was ich so begierig in mich aufgenommen, das stellte ich spielend vor. Ich hüpfte als Hermes mit papiernen Flügelschuhen durch die Zimmer, ich balanzierte als

Helios eine glanzgoldene Strahlenkrone auf dem ambrosischen Haupt, ich schleifte als Achilleus meine Schwester, die wohl oder übel den Hektor darstellte, unerbittlich dreimal um die Mauern von Ilion. Aber als Zeus stand ich auf einem kleinen, rotlackierten Tisch, der mir als Götterburg diente, und vergebens türmten die Titanen den Pelion auf den Ossa, so gräßlich blitzte ich mit einer roten Pferdeleine, die obendrein mit Glöckchen benäht war . . .

1920

Süßer Schlaf

Daß täglich die Nacht sinkt, daß über Qual und Drangsal, Leiden und Bangen sich allabendlich stillend und löschend die Gnade des Schlafes breitet, daß stets aufs neue dieser Labe- und Lethetrank unseren verdorrten Lippen bereit ist, aufs neue stets, nach dem Kampf, dies milde Bad unseren zitternden Leib umfängt, damit er, gereinigt von Schweiß, Staub und Blut, gestärkt, erneuert, verjüngt, fast unwissend wieder, fast mit der ursprünglichen Tapferkeit und Lust daraus hervorgehe — Freund! ich habe das immer als die gütigste und rührendste der großen Tatsachen empfunden und anerkannt. Wir treten, Geschöpfe des blinden Dranges, aus leidloser Nacht in den Tag und wandern. Die Sonne sengt uns, wir schreiten auf Dornen und spitzem Gestein, unsere Füße bluten, unsere Brust keucht. Entsetzen, wenn die glühende Straße der Mühsal ungeteilt, ohne vorläufiges Ziel, in greller Unabsehbarkeit vor uns läge! Wer hätte die Kraft, sie zu Ende zu gehen? Wer sänke nicht in Entmutigung und Reue dahin? Aber die heimatliche Nacht ist eingeschaltet, vielmals, vielmals, in den Passionsweg des Lebens; jeder Tag hat ein Ziel: mit Quellgemurmel und grüner Dämmerung wartet unser ein Hain, wo weiches Moos unsere Füße tröstet, wonnige Kühle unsere Stirn mit Heimatsfrieden umwehen wird, und mit umfangenden

Armen, rückwärts sinkenden Hauptes, mit offenen Lippen und selig brechenden Augen gehen wir in seinen köstlichen Schatten ein . . .

Man sagt mir, daß ich ein ruhiges Kind war, kein Schreihals und Störenfried, sondern dem Schlummer und Halbschlummer in einem den Wärterinnen bequemen Grade zugetan. Ich glaube es, denn ich erinnere mich, den Schlaf und das Vergessen geliebt zu haben zu einer Zeit, da ich noch kaum etwas zu vergessen hatte, und ich weiß wohl zu sagen, durch welchen geistigen Eindruck die stille Neigung zuerst zur bewußten Zärtlichkeit angefacht wurde: Es war damals, als ich das Märchen vom Mann ohne Schlaf vernommen hatte, — die Geschichte jenes Mannes, welcher der Zeit und seiner Hantierung mit so törichtem Eifer anhing, daß er dem Schlafe fluchte. Da gewährte ihm ein Engel die schreckliche Vergünstigung: Er nahm das physische Bedürfnis des Schlafes von ihm, er hauchte auf seine Augen, daß sie wie graue Steine in ihren Höhlen wurden und sich niemals mehr schlossen. Wie dieser Mann sein Verlangen bereut, was er ausgestanden als einzig Schlafloser unter den Menschen, wie er, ein trauriger Verdammter, sein Leben hingeschleppt, bis endlich der Tod ihn erlöste, endlich die Nacht, die unzugänglich vor seinen steinernen Augen gestanden, ihn zu sich und in sich genommen, — ich wüßte es im einzelnen nicht mehr zu erzählen, aber ich weiß, daß ich am Abend jenes Tages kaum erwarten konnte, in meinem Bette allein gelassen zu werden, um mich an die Brust des Schlafes zu werfen, daß ich nie inniger geschlafen habe als in der Nacht, nachdem ich jener Geschichte gelauscht.

Seitdem habe ich stets in den Büchern mit Genugtuung angemerkt, was sie zum Lobe des Schlafes zu sagen wußten,

und so recht nach meinem Herzen war es zum Beispiel, wenn Mesmer die Möglichkeit betonte, daß der Schlaf, in dem das Leben der Pflanzen besteht und aus dem das Kind in den ersten Lebenswochen nur erwacht, um Nahrung zu sich zu nehmen, vielleicht der dem Menschen natürliche, ursprüngliche Zustand sei, dem Zweck des Vegetierens am unmittelbarsten entsprechend. „Könnte man", meint der geniale Scharlatan, „nicht sagen, daß wir nur wachen, um zu schlafen?" Das ist vorzüglich gedacht, und die Wachheit ist sicherlich nur ein Kampfzustand zum Schutze des Schlafes. Hält nicht auch Darwin dafür, daß sich der Geist nur als Waffe im Daseinskampf entwickelt habe? Eine gefährliche Waffe! Die sich, wenn keine äußere Not unsere Sicherheit bedroht, nur allzuoft gegen uns selbst wendet. Wohl uns, wenn sie ruht, wenn die grelle und zehrende Flamme des Bewußtseins die Welt um uns und in uns hinlänglich abgeleuchtet und wir unserm eigentlichen und glücklichen Zustand uns wieder überlassen dürfen!

Allein wenn es die Not ist, die uns weckt, so ist es doch sie nicht, die uns eigentlich dem Schlaf entfremdet. Willst Du mir glauben, daß ich die Schlaflosigkeit aus Gram und Sorge nicht kenne? Die rechte Inbrunst ist in meinen Schlaf wohl erst gekommen, als das erste Lebensalter der Freiheit und Unantastbarkeit vorüber war und die Widrigkeit des Lebens in Gestalt der Schule meinen Tag zu entstellen begann. Ich habe nie köstlicher geschlafen, als in gewissen Nächten zwischen Sonntag und Montag, wenn nach einem geschützten Tage, an welchem ich mir und den Meinen hatte gehören dürfen, der nächste wieder mit fremdem und hartem Ungemach drohte. So ist es geblieben: Nie schlafe ich tiefer, nie halte ich süßere Heimkehr in den

Schoß der Nacht, als wenn ich unglücklich bin, wenn meine Arbeit mißlingt, Verzweiflung mich niederdrückt, Menschenekel mich ins Dunkel scheucht . . . und wie, frage ich, kann es anders sein, da doch Kummer und Pein unmöglich unsere Anhänglichkeit an den Tag und die Zeit zu verstärken imstande sind?

Du wirst lächeln, wenn ich dir sage, daß ich jedem Bette, in dem ich irgend einmal eine längere Zeit geschlafen, eine genaue und dankbare Erinnerung bewahre — jedem einzelnen, von dem kleinen Gitterbettchen mit grüner Gardine, das mein erstes war, bis zu der gewichtigen Mahagoni-Lagerstatt, in der ich geboren worden bin und die durch eine Reihe von Jahren in meinen Junggesellenquartieren aufgeschlagen stand. Jetzt habe ich ein leichteres Bett, ein englisches, weiß lackiertes, das Kopf- und Fußende anmutig durchbrochen, und darüber hängt in weißem Rahmen jenes französische Bild, das Marche à l'étoile heißt und in seiner hinsterbend blauen, schwimmend musikalischen Stimmung der schönste Alkovenschmuck ist, den ich mir denken kann . . . Du wirst lächeln, sage ich, — und doch, welchen außerordentlichen Rang nimmt unter dem Hausrat das Bett ein, dies metaphysische Möbelstück, in dem die Mysterien der Geburt und des Todes sich vollziehen, dies duftige Linnengehäuse, worin wir, unbewußt und mit emporgezogenen Knien wie einst im Dunkel des Mutterleibes, wieder angeschlossen gleichsam an den Nabelstrang der Natur, Nahrung und Erneuerung an uns ziehen auf geheimnisvollen Wegen. . . . Ist es nicht wie ein Zaubernachen, der über Tag verdeckt und unscheinbar seinen Winkel einnimmt, und in dem wir jeden Abend hinausschaukeln auf das Meer des Unbewußtseins und der Unendlichkeit?

Das Meer! Die Unendlichkeit! Meine Liebe zum Meer, dessen ungeheure Einfachheit ich der anspruchsvollen Vielgestalt des Gebirges immer vorgezogen habe, ist so alt wie meine Liebe zum Schlaf, und ich weiß wohl, worin diese beiden Sympathien ihre gemeinsame Wurzel haben. Ich habe in mir viel Indertum, viel schweres und träges Verlangen nach jener Form oder Unform des Vollkommenen, welche „Nirwana" oder das Nichts benannt ist, und obwohl ich ein Künstler bin, hege ich eine sehr unkünstlerische Neigung zum Ewigen, sich äußernd in einer Abneigung gegen Gliederung und Maß. Was dagegen spricht, glaube mir, ist Korrektur und Zucht, ist, um das ernsteste Wort zu gebrauchen, Moral . . . Was ist Moral? Was ist die Moral des Künstlers?

Moral hat ein doppeltes Gesicht, sie ist sowohl Sammlung als Hingebung, und eins ohne das andere ist niemals sittlich. Was „Sammlung" sei, jenes schöpferische Gegenteil der Zerstreuung, von welchem Grillparzer seinen Priester so herrliche Worte sagen läßt, das will empfunden sein; und ist es nicht seltsam, daß eine bestimmte Vorstellung mir immer wieder die tiefste Empfindung des Wortes vermittelt, — die Vorstellung nämlich von dem Zustandekommen des Fötus im Leibe der Mutter? Unser Kopf, denke dir, ist nicht auf einmal rund und fertig, so daß er als Ganzes dann nur noch zu wachsen brauchte: Das Antlitz ist anfänglich vorne offen, es wächst von beiden Seiten allmählich nach der Mitte zusammen, es schließt sich langsam und sicher zusammen zu diesem unserem symmetrischen, schauenden, wollenden, individuell-konzentrierten Ich-Gesicht . . . sieh, und dieses Sichzusammenschließen, Sichabschließen, sich zur entschiedenen Gestalt Herausbilden aus

der Welt der Möglichkeiten, diese Vorstellung ist es, die mich zuweilen ahnend verstehen läßt, was sich hier eigentlich hinter der Erscheinung vollzieht. Mir ist dann, als sei alles individuelle Dasein als Folge zu begreifen eines übersinnlichen Willensaktes und Entschlusses zur Konzentration, zur Begrenzung und Gestaltung, zur Sammlung aus dem Nichts, zur Absage an die Freiheit, die Unendlichkeit, an das Schlummern und Weben in raum- und zeitloser Nacht, — eines sittlichen Entschlusses zum Sein und zum Leiden. Ja, Werden ist bereits moralisch — und was meinte wohl sonst jener christliche Spruch: Unsere größte Sünde sei, daß wir geboren wurden? Nur der Spießbürger glaubt, daß Sünde und Moralität entgegengesetzte Begriffe seien: sie sind eins; ohne die Erkenntnis der Sünde, ohne die Hingabe an das Schädliche und Verzehrende ist alle Moralität nur läppische Tugendhaftigkeit. Nicht Reinheit und Unwissenheit sind der im sittlichen Sinne wünschenswerte Zustand, nicht egoistische Vorsicht und die verächtliche Kunst des guten Gewissens machen das Sittliche aus, sondern der Kampf und die Not, die Leidenschaft und der Schmerz. „Wer" — steht irgendwo bei Heinrich von Kleist — „das Leben mit Sorgfalt liebt, moralisch tot ist er schon, denn seine höchste Lebenskraft, es opfern zu können, modert, indem er es pflegt." Und das sittlichste Wort des Evangeliums lautet: „Widerstehe nicht dem Bösen."

Die Moral des Künstlers ist Sammlung, sie ist die Kraft zur egoistischen Konzentration, der Entschluß zur Form, Gestalt, Begrenzung, Körperlichkeit, zur Absage an die Freiheit, die Unendlichkeit, an das Schlummern und Weben im unbegrenzten Reich der Empfindung, — sie ist mit einem Wort der Wille zum Werk. Aber unedel und

unsittlich, blutlos und widrig das Werk, das aus der kalten, klugen und tugendhaften Geschlossenheit eines Künstlertums geboren ward! Die Moral des Künstlers ist Hingebung, Irrtum und Selbstverlust, sie ist Kampf und Not, Erlebnis, Erkenntnis und Leidenschaft.

Moral ist ohne Zweifel die höchste Angelegenheit des Lebens, sie ist vielleicht der Wille zum Leben selbst. Allein wenn es mehr ist als eine Theatersentenz, daß das Leben der Güter höchstes nicht sei, so muß es etwas Höheres und Endgültigeres geben als diesen Willen, und wie die Moral eine Korrektur und Disziplinierung des Freien und Möglichen zum Begrenzten und Wirklichen ist, so bedarf auch sie wiederum eines Korrektivs, einer Richtigstellung, einer unaufhörlichen, nie ganz zu überhörenden Mahnung zur Einkehr und Abkehr . . . Nenne es Weisheit, dieses Korrektiv — und sein Gegenteil wird die Torheit des Mannes sein, welcher der Zeit und dem Tage mit so verblendetem Eifer anhing, daß er dem Schlafe fluchte. Nenne es Religiosität — und sein Gegenteil ist jene heidnisch gebundene Tierheit, die mit der Schnauze am Erdboden haftet und über sich den großen Frieden der Sterne nicht sieht. Nenne es Vornehmheit — und sein Gegenteil ist die Gemeinheit, die sich völlig und ohne Sehnsucht im Leben und in der Wirklichkeit zu Hause fühlt und eine höhere Heimat nicht kennt: wie es denn Menschen gibt von so unsterblicher Gemeinheit und Tüchtigkeit, daß man nicht denken kann, sie könnten jemals sterben, könnten jemals der Weihe des Todes teilhaftig werden.

Daß nicht die Depression, sondern die Leidenschaft, das was Gotama Buddha das „Anhangen" nennt, das hitzige Engagement unseres Ichs an Tag und Tun uns den Schlaf raubt, ist von mehr als nervöser Bedeutung: es bedeutet,

daß unsere Seele die Heimat verloren hat, sich im Eifer so weit von ihr entfernte, daß sie sich nicht mehr zurückfinden kann. Aber scheint es nicht, daß gerade die größten und stärksten unter den Menschen der handelnden Leidenschaft sich jederzeit leicht „zurückfinden"? Ich hörte, daß Napoleon einschlafen konnte, wann er wollte, am Tag, unter Menschen, im Lärm einer schwankenden Schlacht . . . und denke ich daran, so steht mir jenes Bild vor Augen, dessen Kunstwert nicht eben hoch sein mag, dessen Anekdote aber stets einen unendlichen Reiz auf mich ausgeübt hat. Es heißt: „C'est Lui" und schildert eine dürftige Bauernstube, deren Bewohner, Mann, Frau und Kinder, sich in scheuem Schauen bei der offenen Tür aneinanderdrängen. Denn dort in der Mitte des Zimmers, aufrecht an dem schlechten Tisch, sitzt der Kaiser und schläft. Er sitzt dort, dies Sinnbild egoistischer und expansiver Leidenschaft, hat den Degen abgetan, die schlaffe Faust auf den Tisch gestützt, das Kinn auf die Brust gesenkt und schläft. Er braucht keine Stille, keine Dunkelheit, kein Kissen, um die Welt zu vergessen; er hat sich auf irgendeinen harten Stuhl gesetzt, hat seine Augen zugetan, hat alles zurückgelassen — und schläft. —

Der ist gewiß der Größte, welcher der Nacht die Treue und Sehnsucht wahrt und dennoch die gewaltigsten Werke des Tages tut. Darum liebe ich das Werk am meisten, das aus der „Sehnsucht hin zur heiligen Nacht" geboren wurde und gleichsam trotz seiner selbst dasteht in seiner Willens- und Schlummerherrlichkeit, — ich meine den „Tristan" von Richard Wagner.

1909

Inhalt

Über eigene Werke

Antworten auf Rundfragen

Autobiographisches

Von den Gesammelten Werken wurden 150 Exemplare auf Hadern-Velin-Papier abgezogen, numeriert und vom Verfasser signiert. Diese Exemplare werden nur in Subskription auf das Gesamtwerk abgegeben

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

NAME OF BORROWER.

...utler prof.

...uttre Anal.

...iner, stud.

...h, prof.

FEB 12 1945 rec'd